VERIFICAT
1963

CONSTANTIN ZAMFIR
ŞI
ION ZLOTEA
Laureat al Premiului de Stat

27096

METODĂ DE COBZĂ

U.N.M.B. - BIBLIOTECA
2011
VERIFICAT

EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ŞI ARTĂ

~1955~

31.03-2008

27096

PREFAȚĂ

O metodă de cobză este un lucru cu totul nou şi neaşteptat la noi. Este un lucru nou întrucît nu a mai apărut, pînă astăzi, o asemenea publicaţie şi este un lucru neaşteptat întrucît, pînă de curînd, cei mai mulţi socoteau cobza ca un instrument ce aparţine mai mult trecutului decît prezentului. Poate că unii vor mai fi gîndind şi astăzi la fel, într-o măsură oarecare pe bună dreptate, deoarece cobza nu mai este întîlnită decît în formaţiile lăutăreşti de ţară, şi nici aici prea des — cu excepţia cîtorva regiuni, în special Moldova de nord — în timp ce a dispărut aproape cu totul din formaţiile lăutăreşti de la oraş.

Dar dacă aşa stau lucrurile astăzi, nu tot aşa au stat în trecut. Cobza este unul dintre instrumentele noastre cele mai vechi şi mai strîns legate de muzica lăutărească.

După cît se ştie, primele menţiuni pentru lăutari şi lăutărie datează din a doua jumătate a secolului al XVI-lea şi anume din anul 1570. În acest an, Bogdan Voievod, domnul Moldovei, întăreşte lui Dinga Vornicul stăpînirea, printre altele, şi asupra cîtorva sălaşe de ţigani. Dintre aceste sălaşe făceau parte şi acelea ale lui Stoica alăutar, Tîmpa alăutar [1] *şi* Ruste alăutar. *Pe Stoica şi pe Tîmpa îi primeşte Dinga Vornicul în dar de la Mircea Ciobanul, domnul Ţării Romîneşti, cu ocazia unei solii trimise de Alexandru Lăpuşneanu, domnul Moldovei, din care a făcut parte.*

Cam în acelaşi timp — mai precis cu douăzeci de ani mai înainte, deci în anul 1550 — avem şi primele dovezi ale existenţei cobzei la noi. Cînd spunem acest lucru, ne gîndim la instrumentul asemănător cobzei ce se găseşte pictat în biserica de la Voroneţ [2]. Nu ştim sigur dacă acel instrument se va fi numit sau nu cobză, cu atît mai mult cu cît în decursul istoriei se întîmplă ca acelaşi instrument să primească denumiri diferite. Iată, însă, că pe la 1662 este menţionat un Petru Cobzarul [3]. Aşadar, din a doua jumătate a secolului al XVII-lea avem o dată cu denumirea instrumentistului şi pe cea a instrumentului. De atunci, cobza se întîlneşte tot mai des, fie menţionată prin diferite publicaţii şi documente, fie pictată prin biserici. Cu timpul folosirea ei ajunge atît de frecventă încît începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea aproape că nu se întîlneşte formaţie lăutărească menţionată în diferite documente, din care să nu facă parte şi cobza.

Fiind folosită timp de secole, cobza, instrument prin excelenţă de acompaniament, a ajuns să-şi alcătuiască un stil propriu de acompaniere: sînt aşa-numitele ţiituri», formule ritmico-armonice

[1] Cf. *C. Bobulescu*, Lăutarii noştri, Bucureşti, 1922, pag. 39—40.
[2] Cf. *C. Bobulescu*, Lăutari şi Hori, Bucureşti, 1940, pag. 9.
[3] Cf. *C. Bobulescu*, Lăutarii noştri, pag. 40.

folosite în acompaniament, pe care metoda de față ni le prezintă pe larg. Aceste țiituri s-au impus atît de mult în felul de a acompania al lăutarilor din vechile Principate Romîne, încît au fost preluate întocmai și de țambal, acolo unde acesta a înlocuit cobza. Ceva mai mult, aceste țiituri au fost preluate pînă și de acordeoniștii de țară. De aici reiese clar rolul important al cobzei în dezvoltarea muzicii noastre lăutărești. Intervenția țambalului, însă, a dus — la orașe mai devreme, iar la sate cam din timpul primului război mondial — la înlăturarea progresivă a acestui instrument.

În ceea ce privește stilul de execuție de care am vorbit s-a ajuns la el, desigur, în mod empiric, datorită numai unei îndelungate practici. Acest lucru este lesne de înțeles dacă ne gîndim că acest instrument — ca, de altfel, toate instrumentele lautărești — s-a învățat totdeauna după ureche. Din această cauză nici nu s-a ajuns la o dezvoltare mai mare a tehnicii lui. Fiecare cobzar s-a mulțumit cu învățarea modului de a acompania, așa încît rar întîlnești cîte unul care să folosească instrumentul și pentru melodie, așa cum fac Ion Zlotea și Ion Păturică, unii dintre cei mai buni cobzari din țara noastră.

În condițiile regimului de democrație populară, în cadrul acțiunilor de valorificare a creației populare, s-a ivit necesitatea folosirii diferitelor instrumente populare, deci și a cobzei.

În anul 1949 a luat ființă Institutul de Folclor. La scurt timp după înființarea sa, fostul Comitet pentru Artă — azi Ministerul Culturii — a trasat institutului ca sarcină înființarea unei orchestre populare. În felul acesta a luat ființă orchestra « Barbu Lăutaru », azi depinzînd de Filarmonica de Stat. Urmărindu-se ca această orchestră să fie populară nu numai prin alcătuirea repertoriului său, ci și prin componența sa instrumentală, institutul a pornit în căutare de instrumentiști populari, îndeosebi cobzari și naiști, care să intre în această orchestră. Rezultatul a fost că nu s-au găsit decît foarte puțini instrumentiști și, chiar, destul de inegali ca posibilități tehnice. Din această cauză, a trebuit ca unii tovarăși din orchestră, care în tinerețe cîntaseră la cobză, și apoi au părăsit-o, să reia acest instrument. Numai în felul acesta s-a ajuns la întărirea grupului de cobzari al orchestrei « Barbu Lăutaru ».

Dar avîntul creșterii numărului formațiilor de artiști amatori, creșterea numărului orchestrelor populare, a determinat Institutul de Folclor să înființeze, în anul 1950, o școală de instrumente populare. Această școală care avea trei catedre: de cobză, de nai și de țambal, a funcționat pe lîngă orchestra « Barbu Lăutaru » timp de doi ani, după care a fost afiliată Școlii elementare și medii de muzică din București.

Punîndu-se încă din anul 1950 problema alfabetizării muzicale a membrilor orchestrei, s-a pus totodată și problema predării instrumentelor populare după metode scrise. Aici institutul s-a izbit de greutăți foarte serioase, întrucît nici unul dintre instructorii care predau aceste cursuri nu cunoșteau notația muzicală. Pentru acest motiv s-a fixat cîte unul dintre cercetătorii institutului pe lîngă fiecare catedră, cu misiunea de a urmări zi de zi evoluția cursurilor și de a ajuta pe instructorii respectivi în organizarea materiei de predat. Pentru catedra de cobză a fost delegat profesorul C. Zamfir. Ca să poată face față unei asemenea munci, a trebuit nu numai să urmărească zi de zi evoluția cursului, ci să facă și numeroase experimente cu diferiți alți cobzari — în primul rînd cu cei din orchestra « Barbu Lăutaru » — precum și să asculte numeroasele înregistrări cu acompaniament de cobză ce se găsesc în arhiva institutului. La acestea trebuie adăugate experimentările făcute cu ocazia diferitelor deplasări pe teren. În felul acesta s-au pus bazele prezentei metode.

În linii mari, metoda urmărește pe de o parte redarea posibilităților tehnice ale cobzei în notația muzicală universală, iar pe de altă parte, îmbunătățirea lor. Cunoașterea notației de către cobzari va duce la folosirea din ce în ce mai mare a acestui instrument în formațiile orchestrale populare, pentru care compozitorii au început să scrie lucrări. Îmbunătățirea tehnicii de execuție va ajuta la dezvoltarea acompaniamentului armonic al cobzei, cu atît mai mult cu cît acest instrument este singurul dintre instrumentele populare de acompaniament care folosește acorduri pline.

Această concepție care a fost pusă la baza alcătuirii prezentei metode, poate fi urmărită de-a lungul întregii lucrări. Exercițiile ritmice pe toate grupele de coarde, care se găsesc la început, urmăresc să facă pe elev să dobîndească deprinderea mișcărilor sistematice și regulate ale mîinii drepte, atît de necesare tehnicii de acompaniere a cobzei. Mai departe, pornind de la digitația acompaniamentelor, metoda de față dă o mare importanță exercițiilor melodice, urmărind să asigure elevului o bună digitație, pe care o va folosi apoi în acordurile armonice. Nu sînt neglijate nici exercițiile asupra diferitelor game și moduri, asupra modulațiilor și nici înlănțuirea armonică a acordurilor. Toate acestea vor înlesni viitorului cobzar o bună stăpînire a instrumentului și-i vor deschide perspective de dezvoltare.

Prin publicarea metodei de față, Institutul de Folclor umple un gol, dar mai ales ajută la revalorificarea unui instrument atît de bogat în resurse de acompaniament din formațiile noastre lăutărești, cum este cobza.

GH. CIOBANU
Responsabilul sectorului muzical al Institutului de Folclor



INTRODUCERE [1]

Cobza este un instrument muzical cu coarde ciupite cu un plectru de pană de gîscă. Ea servește la acompanierea ritmică și armonică a unui alt instrument care cîntă melodia. Folosită mai ales pentru a da ritmul jocurilor populare, cobza se asociază cu vioara în taraf sau în lipsa ei cu orice instrument melodic. În Moldova sînt foarte frecvente cuplurile de vioară și cobză.

Nu se știe precis de cînd datează acest instrument și nici sub ce denumire circula pe meleagurile noastre. În pictura de pe pereții bisericilor noastre din secolul al XVI-lea se poate vedea o cobză cu gîtul mult mai lung. Arabii și turcii au un instrument asemănător, numit *alud* sau numai *ud*, mai mare decît cobza care a pătruns la popoarele europene sub numele de *luth*, de unde derivă probabil și cuvîntul nostru lăută. Instrumentul este construit dintr-o singură piesă de lemn asemănătoare unei jumătăți de pară, al cărei vîrf se subțiază în formă de gît. Musulmanii i-au dat numele de *cobuz*. Acest nume îl întîlnim în cronicile vechi și în textul unor balade populare ca *Miu*. De aci probabil și numele de cobză ce se întrebuințează astăzi alături de numele cobuz, denumind același instrument cu gît scurt, spre deosebire de lăută, care indică un instrument cu gît mai subțire și mai lung, ca balalaica rusească.

Fiind un instrument cu sonoritate particulară, cobza are o importanță deosebită în ansamblurile de instrumente populare, care urmăresc redarea specificului popular în cîntec.

În istoria sa, cobza a avut o perioadă de decădere care s-a observat în țara noastră mai ales în perioada dintre cele două războaie mondiale.

Astfel pînă prin 1914 se fabricau 2000 de cobze pe an în Romînia. Între cele două războaie mondiale, comenzile s-au împuținat într-atît, încît prin 1938 nu se mai fabricau decît vreo 20 de cobze[2].

Astăzi acest instrument popular tinde să-și recapete importanța. Începutul a fost făcut de Ansamblul Armatei prin introducerea în orchestră a patru tipuri de cobză: sopran, alto, tenor și bas, încercîndu-se alcătuirea unei familii de cobze asemănătoare cvartetului de coarde. Dar rezultatele așteptate nu au putut fi atinse, deoarece nu s-a ținut seamă de menirea principală pe care o are cobza: acompaniamentul ritmic și armonic.

Unii cobzari au ajuns la o tehnică superioară putînd cînta și melodii, dar acestea nu sînt redate mai bine decît la mandolină cu toată tehnica pe care o posedă instrumentistul, de

[1] Unele date istoriografice despre cobză au fost luate din lucrarea tov. Tiberiu Alexandru: *Instrumentele muzicale ale poporului romîn.*

[2] Același lucru se poate spune și despre nai și țambal. Maestrul Fănică Luca a avut o perioadă de vreo cincisprezece ani cînd a trebuit să-și părăsească naiul înlocuindu-l cu vocea și cu ghitara. Țambalagii erau obligați să cunoască pianul spre a putea cînta în jazzurile de la orașe, sau să plece la sate pentru a-și cîștiga existența.

aceea instrumentul nu trebuie forțat, dîndu-i altă întrebuințare decît aceea pentru care a fost creat.

Metoda de față, bazîndu-se pe principiul de mai sus, este scrisă în spiritul notației muzicale simple, ușor de citit, notație pe care am adaptat-o cobzei în scopul de a putea fi folosită în ansambluri populare, executînd după note și muzică prelucrată de compozitori.

Planul lucrării este următorul:

Partea întîi, capitolul întîi cuprinde descrierea și poziția cobzei precum și cîteva sfaturi pentru întreținerea instrumentului. Capitolul al doilea cuprinde principiile generale de muzică.

Partea a doua tratează tehnica elementară a cobzei.

Partea a treia tratează tehnica avansată a cobzei.

Însușirea tehnicii cobzei începe cu exerciții ritmice pe coarde libere, pentru deprinderea mișcărilor mîinii drepte, trece apoi la digitație printr-o serie de exerciții melodice progresive, în care deprinderea mișcărilor mîinii stîngi se împletește cu mișcările mîinii drepte. Odată stăpînită digitația, se continuă cu formule melodico-armonice și cu acorduri pentru pregătirea și dezvoltarea auzului. Planul de predare ține seama de greutatea materialului care trebuie însușit treptat, de la ușor la greu.

PARTEA ÎNTÎI

NOŢIUNI GENERALE PENTRU CUNOAŞTEREA ŞI STUDIEREA COBZEI

BIBLIOTECA
Nr.

CAPITOLUL I

CUNOAŞTEREA COBZEI

DESCRIEREA COBZEI

Cobza este un instrument asemănător cu mandolina, puţin mai mare. Ea se compune din trei părţi: corp, gît şi cap.

Corpul cobzei este alcătuit dintr-o cutie de rezonanţă de forma unei jumătăţi de pară, construită din şapte feţe (doage), unele din lemn de paltin, altele din lemn de nuc, lipite între

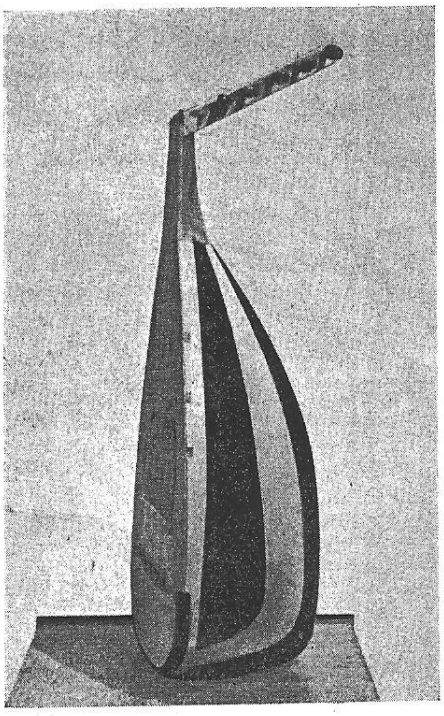


Fig. 1.

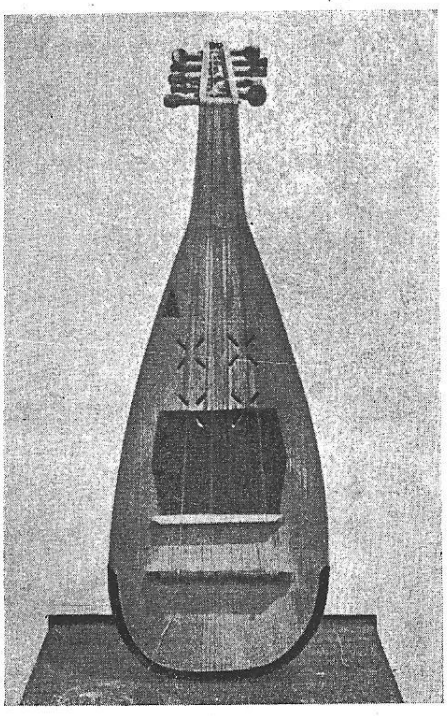


Fig. 2.

ele. În raport cu dimensiunea, cobzele se pot împărţi în două categorii: 1) cu şapte doage, construite aşa cum am arătat mai sus, numite «magdalene», şi 2) cu cinci doage, construite numai din lemn de paltin, numite «burdufe».

Cutia de rezonanță are o parte netedă numită « tablă de armonie » sau « fața cutiei », care este făcută dintr-o singură scîndură de lemn de molift, perforată la mijloc în formă de rozetă sau în formă pătrată. În partea stîngă, spre gît, are o deschidere în formă triunghiulară pentru a căpăta rezonanță mai mare. În mijlocul feței se găsește o fîșie de piele dreptunghiulară care o apără de degradarea pe care o provoacă mișcarea mîinii cu plectrul de pană, producînd zgîrieturi în lemn. Astăzi pielea este înlocuită cu furnir, deoarece este mai rezistent și păstrează mai bine rezonanța cobzei decît pielea care închide puțin tonul. Furnirul nu închide tonul cobzei.

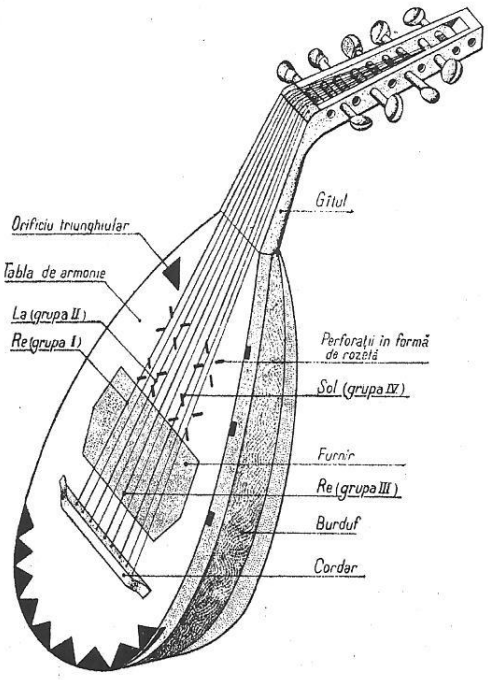


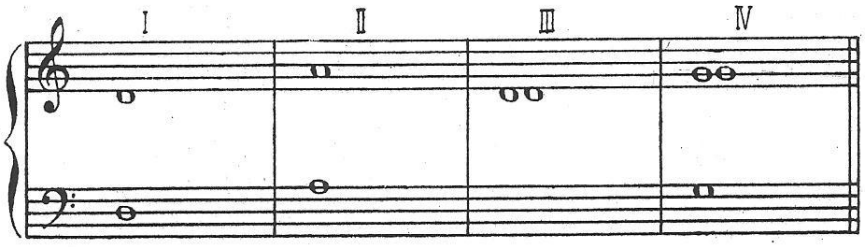
Fig. 3.

La partea inferioară a feței se găsește o bucățică de lemn pe care sînt fixate coardele, numită *cordar*. Între cordar și «bătaie» sau «batal» — locul unde mîna dreaptă cu pana ciupește coardele — se poate pune o altă bucățică de lemn, paralelă cu cordarul (un fel de căluș ca la vioară), care deplasîndu-se mai aproape sau mai departe de cordar, servește la transpunerea acordajului cobzei mai sus sau mai jos cu două, trei sau patru tonuri.

Corpul cobzei se continuă cu *gîtul*, foarte scurt și gros, construit de obicei din lemn de fag. Gîtul se continuă la rîndul său cu capul răsfrînt spre spate. Pe cap sînt montate cuiele care întind coardele. Gîtul cobzei formează cu capul un unghi drept sau obtuz deschis spre spatele instrumentului.

Numărul coardelor cobzei variază astăzi ca și în trecut. Astfel, unele cobze au 5 coarde, altele 8 sau 9, iar altele 10 sau chiar 12.

În mod obișnuit, cobza are nouă coarde, grupate două cîte două, ultima grupă (sol) are trei, așezate de-a lungul gîtului și feței, fixate pe cordar și întinse pe cuiele de lemn de abanos de la capul cobzei. Pornind de la stînga la dreapta sau de sus în jos, după poziția pe care o ia cobza pentru cîntat, aceste coarde sînt așezate astfel:



I. Re dublat cu octava
II. La dublat cu octava
III. Re dublat în unison
IV. Sol dublat în unison și octavă

În ce privește dimensiunea și construcția coardelor deosebim: coardele *subțiri*, făcute din oțel cum ar fi de exemplu coarda mi de la vioară. Acestea sînt la (II) și sol (IV). Urmează coardele *mijloace* făcute din oțel dublu de gros față de cele subțiri. Acestea sînt re (I și III). Apoi coardele numite *burdoi*, care sînt făcute din intestine, cum ar fi de exemplu re de la vioară. Acestea sînt la (II) și sol (IV), octava celor subțiri. În sfîrșit urmează coarda cea mai groasă re (I), făcută din mătase învelită cu sîrmă, putînd fi înlocuită cu oțel învelit cu sîrmă (ca și coardele pentru ghitară).

Așadar:

Grupa I de coarde este formată de jos în sus, din: re, coardă groasă cu re mijloc.

Grupa II este formată din la burdoi şi la subţire.

Grupa III este formată din re mijloace.

Grupa IV este formată din sol burdoi şi sol subţire.

Prin ciupirea coardelor cu un plectru de pană de gîscă cobza poate da acorduri sau sunete izolate, precum dă ghitara sau mandolina. Tehnica mîinii drepte se apropie de aceea a mandolinei. Fiind un instrument de acompaniament, cobza marchează ritmul şi întregeşte armonia. Acompaniamentul ritmic ţine de îndemînarea mîinii drepte a instrumentistului, de mişcările ordonate, de flexibilitatea ei şi de felul cum ţine pana. Felul cum face mişcările mîinii trebuie să ducă la o activitate din ce în ce mai îndelungată şi cu o oboseală cît mai mică. Acompaniamentul armonic ţine de îndemînarea mîinii stîngi şi în special de mişcarea degetelor pe coarde. Scurtarea şi lungirea coardelor cu ajutorul degetelor pentru a emite sunete precise se face printr-un control riguros al urechei, de aceea unui instrumentist cobzar i se cere o bună ureche muzicală şi simţ armonic, ca să poată oricînd să-şi controleze tonurile şi accentele ritmice pe care trebuie să le coordoneze cu melodia ce o acompaniază.

CÎTEVA SFATURI PENTRU ÎNTREŢINEREA INSTRUMENTULUI

Ca orice instrument muzical, cobza are nevoie de o cutie care să o ferească de lovire şi de praf. Instrumentul să nu fie trîntit, ci aşezat uşor în cutie, cu cea mai mare grijă, evitînd căderea care poate provoca spargerea instrumentului sau dezlipirea lui. În lipsa unei cutii, se poate întrebuinţa o îmbrăcăminte de pînză sau muşama, care fereşte instrumentul de praf, nu însă şi de lovire.

Instrumentul să fie ţinut la temperatură obişnuită. Căldura mare dilată cobza şi o descleie, frigul o contractă şi îi rupe coardele de sîrmă, iar pe cele de intestine le înmoaie.

Să fie ferită de. praf şi de umiditate care-i închide tonul şi-i provoacă stricăciuni.

Să se şteargă regulat cobza cu o cîrpă de praf.

Cînd scoatem şi punem la loc cobza din cutie să o apucăm întotdeauna de gît, mijloc sigur de a nu o scăpa jos.

Dacă instrumentul s-a stricat să fie reparat de specialist, căci altfel riscăm să nu-l mai putem întrebuinţa, ci să-l înlocuim cu altul, ceea ce costă mai mult.

Se recomandă ca studiul cobzei să înceapă la vîrsta de doisprezece-treisprezece ani pe instrument de mărime obişnuită. La o vîrstă mai fragedă, trebuie să înceapă pe un instrument mai mic.



Fig. 4.

POZIŢIA COBZEI ÎN TIMPUL CÎNTATULUI

Stînd în picioare, cobza se ţine orizontal cu mîna stîngă pe gîtul ei, iar dreapta rezemată bine cu antebraţul de marginea corpului cobzei, lîngă cordar, care o ţine în poziţie orizontală printr-o uşoară apăsare a cotului, mîna cu pana mişcîndu-se numai de la încheietură (fig. 4).

Poziţia obişnuită a cobzei o avem şezînd, ceea ce este mult mai comod. Cobza se ţine rezemată cu corpul pe piciorul drept, culcată cu faţa ei în poziţie oblică, cu gîtul puţin mai sus de corp, mîna stîngă cuprinzîndu-l puţin adusă spre a ţine degetul cel mare sub gît (fig. 5). Astfel degetele

se pot mişca perpendicular pe coarde ca la vioară. Degetul cel mare nu poate avea o unică poziţie ca la vioară, din cauza gîtului gros al cobzei, el îşi schimbă poziţia în aşa fel ca celelalte degete să se



Fig. 5.



Fig. 6.

poată întinde îndeajuns pe coarde. Antebraţul drept stă sprijinit pe marginea feţei cobzei lîngă cordar, iar mîna dreaptă se mişcă foarte flexibil numai din încheietură. Pana de gîscă se aşază între degetul arătător şi degetul mare, în aşa fel ca degetul inelar şi cel mic să fie libere (fig. 6).

CAPITOLUL II

PRINCIPII GENERALE DE MUZICĂ

NOŢIUNI PRELIMINARE

Muzica este arta prin care se răsfrînge realitatea cu ajutorul sunetelor muzicale. Sunet este tot ce auzim. Cînd sunetul este neplăcut se numeşte *zgomot*, iar cînd este plăcut se numeşte *sunet muzical*. Muzica se ocupă prin urmare cu sunetele muzicale. Zgomotele sînt emise (scoase) de orice corp şi nu le putem preciza însuşirile, pe cînd sunetele muzicale sînt emise de instrumente muzicale şi de voci omeneşti şi au patru însuşiri:

Înălţimea (sunet subţire sau gros, acut sau grav).

Durata, adică lungimea sunetului.

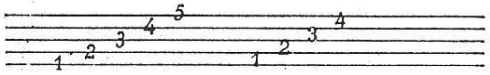
Intensitatea, adică tăria sunetului.

Timbrul, adică deosebirea sunetului diferitelor instrumente sau al diferitelor voci omeneşti. Cînd ascultăm radioul putem deosebi timbrul pianului de al viorii sau vocea unui bărbat de a unei femei.

Sunetele muzicale se scriu cu ajutorul unor semne numite *note*. Forma notelor este aceea a unui oval gol sau umplut.

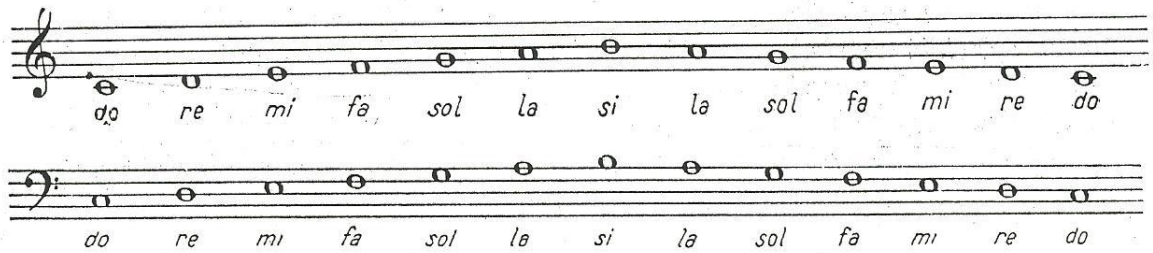
Înălţimea. Pentru fixarea înălţimii sunetelor ne folosim de:

Portativ, un grup de cinci linii orizontale, paralele şi egal depărtate între ele, avînd între linii patru spaţii. Liniile şi spaţiile se numără de jos în sus:



Cheie, semnul muzical pus la începutul portativului, care ne arată la ce grad de înălţime se execută notele. Pentru notele la înălţimea vocii de copil, femeie sau a viorii, a flautului etc., se întrebuinţează *cheia de sol* numită şi *cheia violinii*  iar la înălţimea vocii de bărbat sau a contrabasului se întrebuinţează *cheia de fa* numită şi *cheia basului*: 

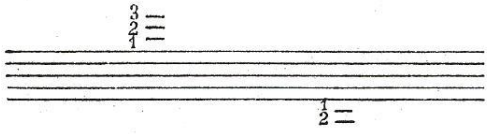
Denumirea notelor. Sînt şapte note cu numiri deosebite. În urcare se citesc: do, re, mi, fa, sol, la, si iar în coborîre se citesc invers: si, la, sol, fa, mi, re, do. Dacă le aşezăm pe portativ, folosindu-ne de linii şi de spaţii ca de nişte trepte de scară în suire şi coborîre, avem următorul şir de note:



Numirea notelor după literele alfabetului, întrebuinţată de germani, englezi, maghiari şi alţii, a pătruns şi la muzicanţii noştri populari. Ea este următoarea:

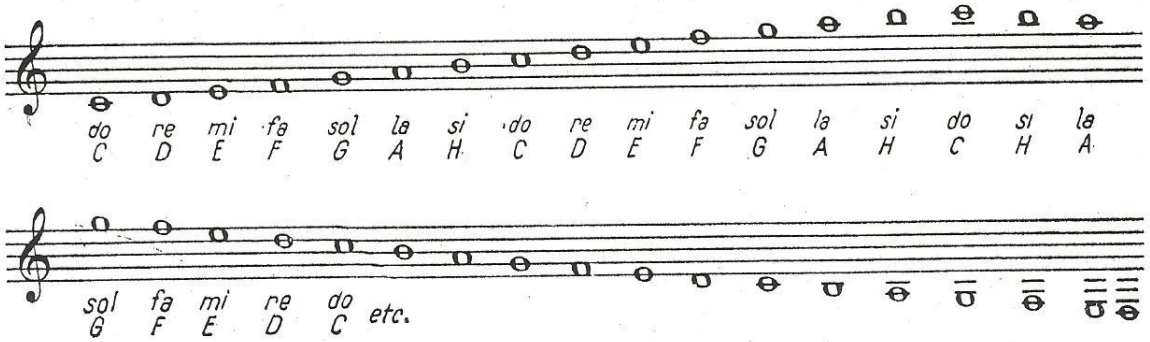
C = do	E = mi	G = sol	H = si
D = re	F = fa	A = la	

Linii suplimentare, sînt liniuţe scurte paralele, egal depărtate între ele ca şi liniile portativului, care se pun deasupra sau dedesubtul lui pentru a scrie notele care nu încap pe portativ:



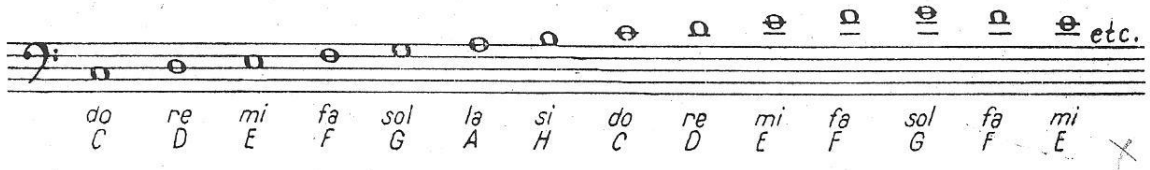
Liniile suplimentare se numără de la portativ în sus sau de la portativ în jos.

Peste şirul de şapte, notele se repetă în aceeaşi ordine urcînd sau coborînd:



BIBLIOTECA

sau în cheia de fa:



Am urcat şi coborît ca treptele unei scări, de aceea aşezarea notelor în această ordine se numeşte *scară muzicală.*

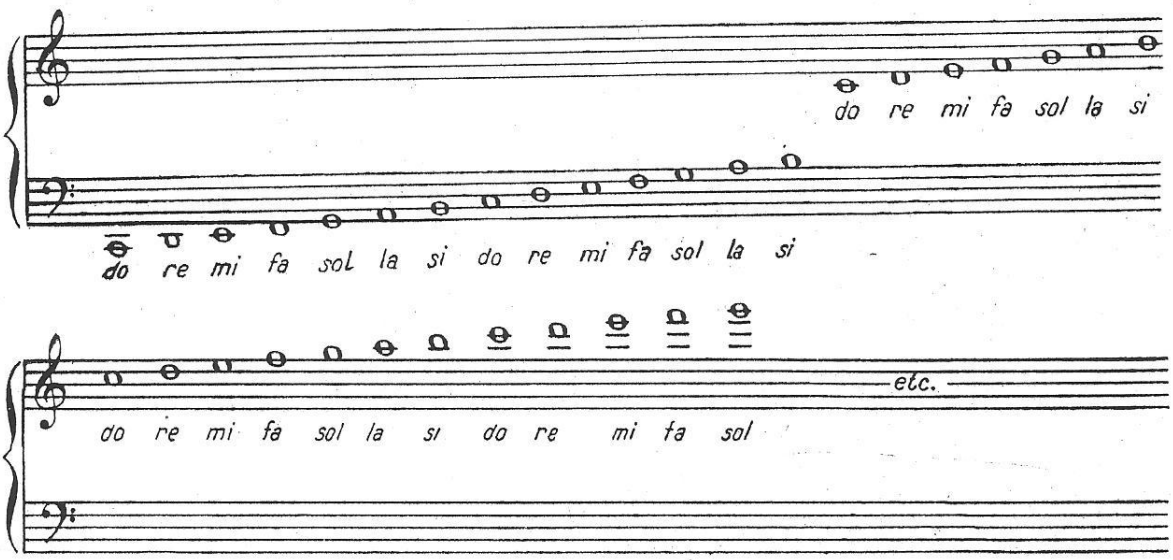
În scara muzicală putem deosebi trei părţi numite *registre*:

Registrul grav sau profund, are sunete groase.
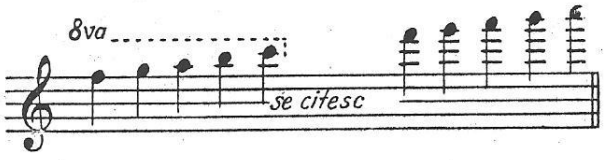
Registrul de mijloc sau mediu, are sunetele mijlocii, potrivite.

Registrul înalt sau acut, are sunete subţiri.
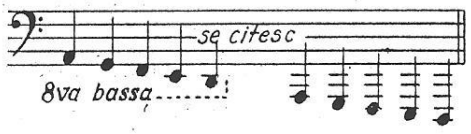
Portativ general. Instrumentele muzicale ca pianul, harpa, orga, ţambalul mare şi acordeonul au o scară muzicală foarte întinsă. Scrierea notelor pe un singur portativ pentru aceste instrumente ar avea nevoie de prea multe linii suplimentare, ceea ce ar îngreuna mult citirea. Pentru aceasta întrebuinţăm două portative unite între ele printr-o bară dreaptă şi un semn numit *acoladă.* Portativul de sus întrebuinţează cheia de sol, iar cel de jos cheia de fa. Acesta este *portativul general.* El reduce simţitor liniile suplimentare în scrierea notelor:



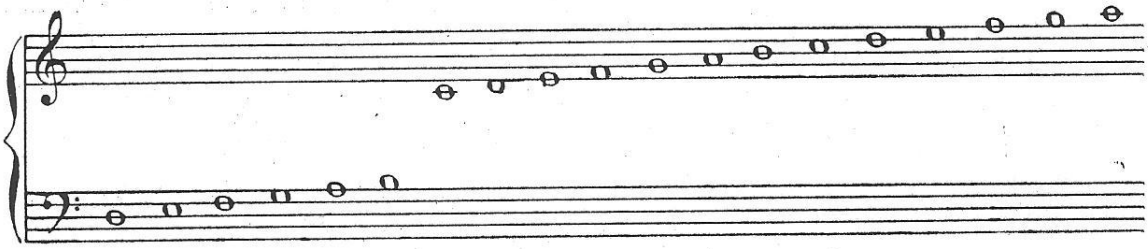
De multe ori în scrierea muzicii instrumentale cu posibilităţi mari sonore, cum este de pildă pianul sau vioara, avem nevoie de note foarte înalte care se scriu pe multe linii suplimentare. Cu cît liniile suplimentare se găsesc în număr mai mare, cu atît îngreuiază mai mult citirea notelor. Pentru a simplifica scrierea şi citirea notelor şi a nu se folosi prea multe linii suplimentare, întrebuinţăm cifra 8 şi o linie punctată deasupra pasajului muzical respectiv, care ne arată că el se cîntă la un diapazon mai înalt. Semnul acesta se numeşte *octava alta* (octava înaltă):



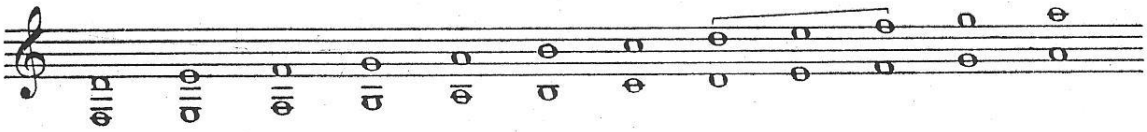
La fel se procedează şi cu liniile suplimentare de dedesubtul portativului, semnul respectiv numindu-se *octava bassa* (octava de jos):



Folosind portativul general în scrierea sunetelor de care dispune scara muzicală a cobzei (întinderea ei) o parte din portativul de jos rămîne neîntrebuinţat:



de aceea pentru simplificarea scrierii ne folosim de un singur portativ cu cheia sol, adăugîndu-i dedesubt patru linii suplimentare:



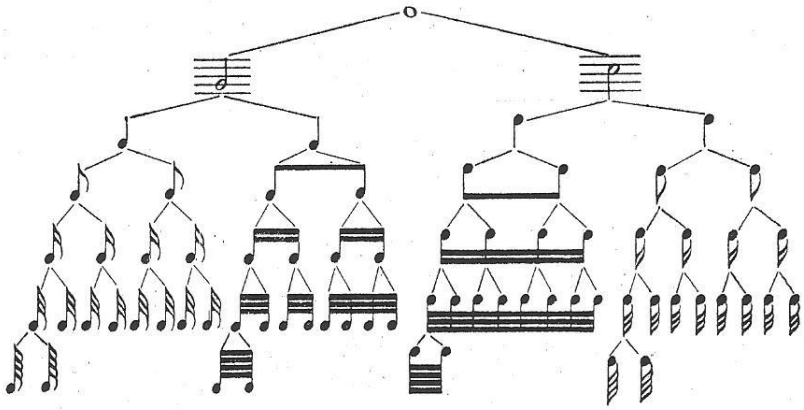
Notele de sus: re, mi, fa cuprinse în acolada de deasupra portativului atunci cînd se execută la cobză pe grupa a treia de coarde nu se aud, iar pentru executarea lor în poziţii se preferă grupa a doua sau a patra de coarde care emit mai lesne aceste sunete.

Durata. Pentru fixarea duratei sunetelor ne folosim de:

Valori de note şi pauze corespunzătoare:

𝅝 = Nota întreagă sau unimea	𝄻 = Pauza de notă întreagă sau de unime
𝅗𝅥 = Doimea	𝄼 = Pauza de doime
♩ = Pătrimea	𝄽 = Pauza de pătrime
♪ = Optimea	𝄾 = Pauza de optime
𝅘𝅥𝅯 = Şaisprezecimea	𝄿 = Pauza de şaisprezecime
𝅘𝅥𝅰 = Treizecidoimea	𝅀 = Pauza de treizecidoime
𝅘𝅥𝅱 = Şaizecipătrimea	𝅁 = Pauza de şaizecipătrime

Fiecare notă sau pauză se împarte exact cu doi, aşa încît pornind de la durata cea mai lungă avem următoarea împărţeală:



Din tabloul de mai sus se poate desprinde atît valoarea notelor, unele în raport cu celelalte, cît şi felul cum pot fi scrise notele:

— cu codiţa în sus pînă la primele trei linii ale portativului, sau cu codiţa în jos pe restul portativului;

— notele mai mici decît pătrimea se unesc între ele cîte două, patru sau cîte opt, în scriere folosind bare în loc de steguleţe, mai ales în muzica instrumentală.

Legato de prelungire, format dintr-un arc care prelungeşte durata notei cu valoarea următoare dacă amîndouă să găsesc la aceeaşi înălţime:

Punctul, pus după o notă îi prelungeşte durata cu jumătate din valoarca ei iar dublul punct îi prelungeşte durata cu trei sferturi:

Punctul aşezat deasupra sau dedesubtul notei îi scurtează durata cu jumătate din valoarea ei, luînd denumirea de *staccato*:

Coroana formată dintr-un punct şi un arc mic deasupra sau dedesubtul notei, o prelungeşte după voinţa executantului:

Intensitatea. Pentru fixarea intensităţii sunetelor ne folosim de următorii termeni din limba italiană, reduşi la iniţialele lor şi de următoarele semne:

Nuanţe: *pp* = *pianissimo*, adică foarte slab;
p = *piano*, adică slab;
mf = *mezzo forte*, adică pe jumătate tare;
f = *forte*, adică tare;
ff = *fortissimo*, adică foarte tare.

Creşterea şi descreşterea intensităţii sunetelor se arată cu semnul *crescendo* (crescînd), şi cu semnul *decrescendo* (descrescînd) ce se pune de obicei deasupra notelor respective.

Cînd pasajul muzical care trebuie executat din ce în ce mai tare sau din ce în ce mai slab este mai lung, atunci în loc de semn se scrie cuvîntul întreg sau prescurtat urmat de puncte: *cresc* . . . sau, *decresc* . . .

Accentele sau literele *sf* = *sforzando* sau *fz* = *forzando*, puse deasupra sau dedesubtul notei arată că sunetul se atacă tare, apoi puterea lui este imediat scăzută.

arată că sunetul se execută cu o intensitate egală pe toată durata lui sau prescurtarea *mart.* = *martelatto*, arată că sunetul se apasă ca şi cum ar fi bătut cu un ciocan.

Pentru fixarea iuţelii cu care se cîntă piesa muzicală se întrebuinţează: *termeni de mişcare (tempo)* din limba italiană, care se pun de obicei la începutul melodiei deasupra portativului.

Pentru cele trei feluri de mişcări se întrebuinţează mai des următorii termeni:

pentru mişcări rare	**Largo**	= larg, foarte rar
	Adagio	= rar
	Andante	= mergînd încet
pentru mişcări potrivite	**Andantino**	= încetinel, mergînd mai mişcat
	Moderato	= moderat, potrivit
	Allegretto	= repejor
pentru mişcări repezi	**Allegro**	= vioi, repede
	Vivo, vivace	= viu, repede
	Presto	= mai repede
	Prestissimo	= foarte repede

În decursul execuţiei muzicale *mişcarea se poate grăbi sau întîrzia*, ceea ce se indică cu ajutorul următorilor termeni şi a prescurtărilor lor, scrişi de obicei deasupra pasajului muzical respectiv:

ritard. = *ritardando*, adică întîrziind
rit. = *ritenuto*, adică reţinut
rall. = *rallentando*, adică rărind, încetinind
accel. = *accelerando*, adică accelerînd, grăbind
a tempo = revenind la mişcarea obişnuită, în timp
ad libitum = după plăcere

De multe ori pe lîngă termenii de mişcare se întrebuinţează şi anumite atribute ale acestora, precizîndu-le felul. Aceştia sînt *termeni de expresie.*

Iată unii termeni de expresie mai des întrebuinţaţi:

Agitato = agitat, neliniştit
Amabile = amabil
Animato = animat, însufleţit
Appassionato = cu patimă, cu pasiune
Con brio = cu strălucire
Con fuoco = cu foc
Con moto = mişcat
Con dolore = cu durere
Furioso = furios
Dolce = dulce, duios
Giocoso = jucînd
Giusto = just
Maestoso = măreţ
Marciale = în formă de marş
Rubato = liber
Rustico = rustic, de ţară
Sostenuto = susţinut
Tranquillo = liniştit

ELEMENTE METRO-RITMICE

RITM ŞI MĂSURĂ

În alternarea sunetelor unele cu altele, se ţine seama de unele sunete care ies în evidenţă faţă de altele, deci care sînt *accentuate*, în comparaţie cu celelalte *neaccentuate.*

Accentul în muzică se bazează pe trei factori:

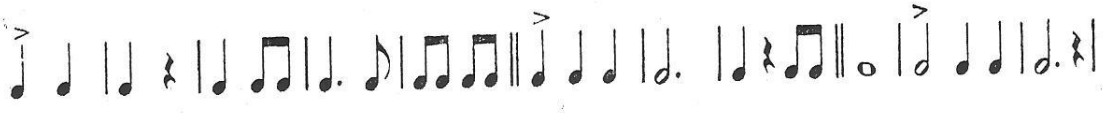
Înălţimea sunetului (un sunet mai înalt în raport cu altele primeşte un accent).

Durata sunetului (un sunet mai lung în raport cu altele primeşte un accent).

Intensitatea sunetului (un sunet mai tare în raport cu altele e mai accentuat prin definiţie).

Înlănţuirea sunetelor unei melodii ţinînd seama de accente, ne dă *ritmul* ei.
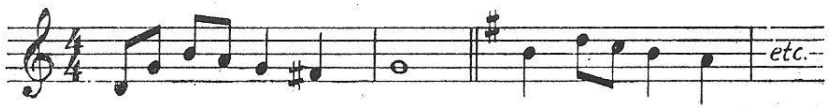
Ritmul poate fi executat la tobă, bătut din palme, ciocănit cu un creion pe masă etc. Dacă accentele urmează la intervale regulate de timp, atunci ritmul este *regulat periodic.* El se măsoară cu mişcarea regulată şi egală a piciorului sau mîinii, prin ridicare şi coborîre. Mişcarea mîinii fie de sus în jos, fie de jos în sus, constituie o *bătaie* sau un *timp.* Accentele pot urma între ele din doi în doi, din trei în trei, din patru în patru timpi etc., formînd grupe egale de valori de note accentuate şi neaccentuate, care se numesc *măsuri.* Măsurile se despart între ele prin bare verticale, numite *bare de măsură.*



În scrierea muzicală folosim următoarele semne:

Bara finală, o bară dublă, prima linie subţire şi a doua mai groasă cu care se înseamnă sfîrşitul melodiei.

Bara dublă, două bare de măsură subțiri care se întrebuințează la schimbările de măsuri (vezi exemplul de la pag. 17), dar mai ales la schimbarea armurii unui cîntec. (vezi formarea gamelor):



Semnul repetiției este format din două puncte puse la stînga barei finale în spațiile doi și trei ale portativului și arată că melodia se repetă de la început. Punctele semnului de repetiție puse la stînga și la dreapta barei finale arată că se repetă mai întîi melodia de la stînga, apoi cea de la dreapta (vezi exemplul de la pag. 19).
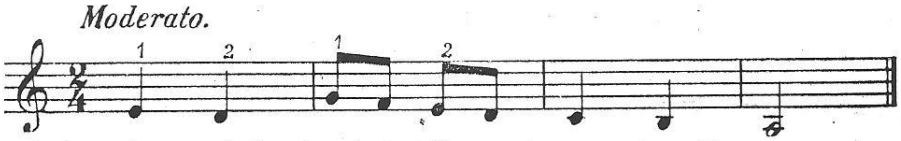
Prima volta și seconda volta sînt tot semne de repetiție formate dintr-o acoladă pusă deasupra portativului, sub care se găsește cifra romană I — *prima volta* — și care are întotdeauna pe portativ și semnul repetiției. La repetiție se sare prima volta și se cîntă notele aflate sub acolada cu cifra romană II — *seconda volta* (vezi exemplul de la pag. 19).

Da capo al fine, prescurtat *D. C. al Fine* arată că melodia se reia de la început pînă la locul indicat prin *Fine* (sfîrșit) (vezi exemplul de la pag. 19).
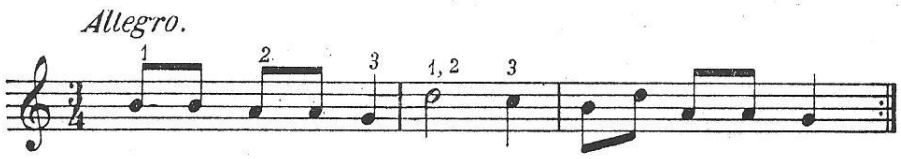
MĂSURI CU TIMPI BINARI

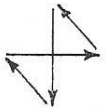
Am văzut mai înainte că notele în mod obișnuit se împart cu doi. Cînd una din aceste note, de exemplu pătrimea, durează un timp, acest timp se zice că este *binar*, deoarece se poate împărți în două optimi. Cele mai obișnuite măsuri cu timpi binari sînt următoarele:

Măsura două-a-patra, are doi timpi și fiecare timp valorează o pătrime. Ea se înseamnă cu fracția $\frac{2}{4}$, cifra de sus, 2, numărătorul, arătînd numărul timpilor din care e compusă măsura, iar cifra de jos, 4, numitorul, indicînd valoarea — de pătrime — a unui timp al măsurii. Măsura se bate cu mîna astfel:  primul timp (în jos), fiind întotdeauna accentuat. Fracția $\frac{2}{4}$ se pune la începutul portativului imediat după cheie.



Măsura trei-a-patra, are 3 timpi, valorînd fiecare cîte o pătrime. Ea se înseamnă cu fracția $\frac{3}{4}$. Numărătorul 3 arată numărul timpilor, iar numitorul 4 indică valoarea de pătrime a fiecărui timp. Măsura se bate cu mîna astfel:  timpul întîi — în jos — fiind întotdeauna accentuat iar al doilea la dreapta și al treilea în sus, fiind neaccentuați.



Măsura patru-a-patra are 4 timpi, fiecare valorînd cîte o pătrime și se înseamnă cu fracția $\frac{4}{4}$ sau cu litera C. Măsura se bate cu mîna astfel  timpul *1* — în jos — fiind accentuat,

timpul *2* — la stînga — neaccentuat, timpul *3* — la dreapta — pe jumătate accentuat şi timpul *4* — în sus — neaccentuat.

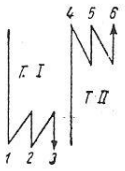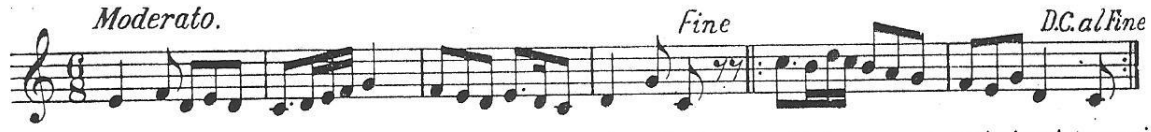


Dacă timpul valorează o optime, atunci măsura poate fi $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$ şi $\frac{4}{8}$, care se execută la fel ca cele de mai sus, diferenţa fiind numai de scriere.

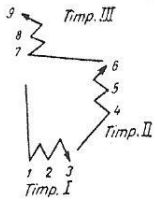
Dacă timpul valorează o doime atunci măsura poate fi $\frac{2}{2}$ care se poate însemna şi cu ¢ *(Allabreve)*, $\frac{3}{2}$ şi $\frac{4}{2}$.
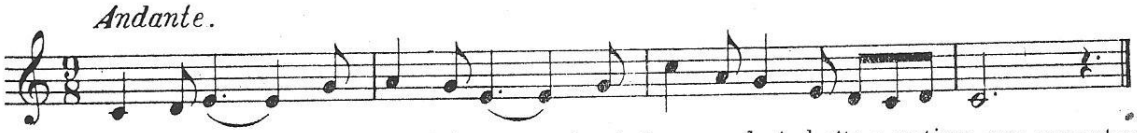
MĂSURI CU TIMPI TERNARI

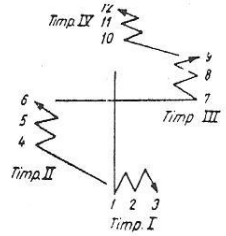
Cînd timpul unei măsuri valorează 3 optimi sau o pătrime cu punct, atunci timpul se zice că este *ternar*, fiindcă se poate împărţi exact cu 3.

Măsura şase-a-opta are şase timpi, fiecare valorînd cîte o optime, sau are doi timpi ternari (cîte o pătrime cu punct). Se înseamnă cu fracţia $\frac{6}{8}$. Cînd se execută rar, măsura se bate cu mîna în doi timpi descompuşi accentuînd timpul *1* şi *4*:  iar cînd se execută repede se bate ca măsura de doi timpi:



Măsura nouă-a-opta are nouă timpi, fiecare valorînd cîte o optime, sau are trei timpi ternari de cîte o pătrime cu punct. Se înseamnă cu fracţia $\frac{9}{8}$. Măsura se bate în trei timpi descompuşi, accentuînd timpii *1*, *4* şi *7*:  sau se bate simplu în trei timpi cînd se execută repede.
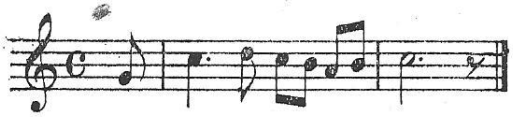


Măsura douăsprezece-a-opta are doisprezece timpi, fiecare valorînd cîte o optime sau are patru timpi ternari de cîte o pătrime cu punct. Se înseamnă cu fracţia $\frac{12}{8}$. Ea se bate în patru timpi descompuşi, accentuînd timpii *1*, *4*, *7* şi *10*: 

sau se bate numai în patru timpi cînd se execută repede.



ANACRUZA SAU MĂSURA INCOMPLETĂ
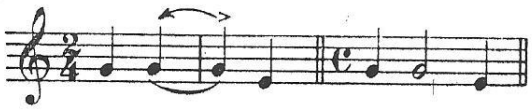
Nu totdeauna cîntecul începe cu timpul întîi al măsurii; de multe ori începe cu un timp sau o parte de timp slab, pregătind astfel accentul timpului întîi din măsura următoare. În acest caz pregătirea accentului muzical se numeşte *anacruză* sau *auftact*. Măsura de la început formată numai din anacruză se numeşte *măsură incompletă* şi se completează cu valorile măsurii de la sfîrşit pentru a forma împreună o măsură întreagă:



SINCOPA ŞI CONTRATIMPUL

Acestea sînt ritmuri speciale care se bazează pe deplasarea sau înlocuirea accentului muzical de pe un timp sau o parte de timp pe altul. Putem deosebi:

Sincopa pe timpi întregi constă în deplasarea accentului muzical de pe timpul tare al măsurii pe timpul slab anterior. Deplasarea accentului muzical se face cu ajutorul semnului legato de prelungire sau prin contopire de valori:
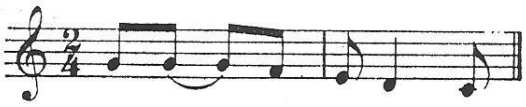


În exemplul al doilea accentul muzical de pe timpul *3* se deplasează pe timpul *2*, prin contopirea celor două pătrimi într-o doime.

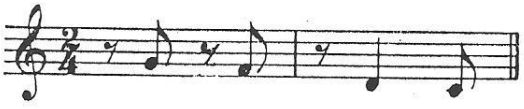
Contratimpul pe timpi întregi constă în înlocuirea timpului tare cu o pauză:



Sincopa pe părţi de timp se bazează pe accente secundare rezultate din diviziunea timpilor. Astfel dacă pătrimea se împarte în două optimi, de obicei prima optime va fi mai accentuată decît a doua. Cînd un astfel de accent se deplasează pe partea slabă a timpului anterior, ne dă sincopa pe părţi de timp:



Contratimpul pe părţi de timp constă în înlocuirea părţii accentuate de timp cu pauzele respective:

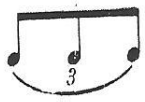


Cînd contratimpul e urmat și de o sincopă, ca în măsura a doua, poartă numele de *contratimp sincopat.*

DIVIZIUNI NEREGULATE DE TIMP

În mod excepțional, timpul binar poate fi împărțit cu 3, precum timpul ternar poate fi și el împărțit cu 2 sau cu 4. În asemenea cazuri avem excepțiuni ritmice. Ele se pot clasifica după natura divizării excepționale binar sau ternar, purtînd cifra respectivă și un legato deasupra sau dedesubtul grupului de note.

Excepțiuni ritmice pe timpi binari: T r i o l e t u l este diviziunea ternară a unui timp binar. Prima notă în grupa de trei este totdeauna mai accentuată. El se înseamnă cu cifra 3 și cu un legato deasupra sau dedesubtul notelor respective:



C v i n t o l e t u l este diviziunea neregulată a timpului binar înlocuind patru note cu cinci:



S e x t o l e t u l este diviziunea neregulată care înlocuiește patru note cu șase, bazîndu-se pe o succesiune de trei accente din două în două note, astfel:



D u b l u l t r i o l e t se obține tot prin înlocuirea a patru note cu șase, bazîndu-se însă pe o succesiune de două accente din trei în trei note. El se scrie în mod obișnuit ca un triolet dublu, spre a se deosebi de sextolet:



S e p t o l e t u l rezultă din înlocuirea a patru note cu șapte:



Excepțiuni ritmice pe timpi ternari: D u o l e t u l este diviziunea binară a unui timp ternar. El se înseamnă cu cifra 2 și un legato, înlocuind trei note cu două:
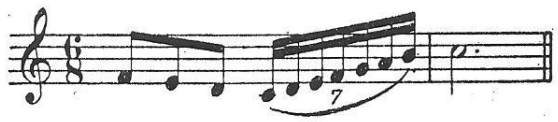


C v a r t o l e t u l se obține prin înlocuirea a trei note cu patru. El provine din dublarea valorilor duoletului, adică împărțirea duoletului cu doi:



Cvintoletul înlocuieşte trei note cu cinci şi se înseamnă în acelaşi fel cu cvintoletul timpilor binari:



Septoletul înlocuieşte şase note cu şapte. Ca şi cvintoletul el este comun timpilor binari şi ternari:



MĂSURI MIXTE ŞI MĂSURI ALTERNATIVE

În afara măsurilor arătate mai sus mai există şi aşa-numitele combinaţii de măsuri care se bazează pe o alternare mai mult sau mai puţin regulată între ele. Astfel avem:

Măsuri mixte, în care alternează regulat măsura de doi timpi cu cea de trei timpi sau cea de trei cu cea de patru timpi. În mod obişnuit există următoarele măsuri mixte:
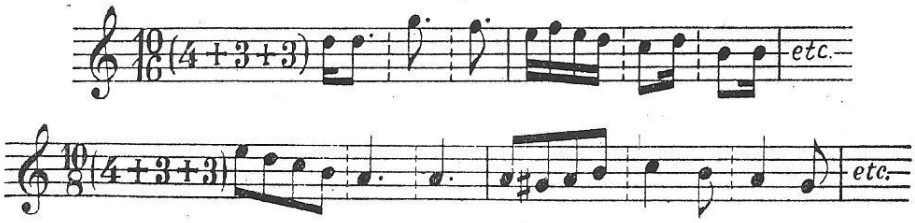
Măsura cinci-a-opta $\frac{5}{8}$ care constă din alternarea regulată a măsurilor $\frac{2}{8}$ cu $\frac{3}{8}$ sau invers $\frac{3}{8}$ cu $\frac{2}{8}$. Baterea măsurii nu comportă o altă schiţare a mişcărilor mîinii decît cea cunoscută din măsura cu doi şi cu trei timpi, de acea uneori pentru uşurinţa executării se întrebuinţează bara punctată în interiorul măsurii despărţind măsura $\frac{2}{8}$ de $\frac{3}{8}$:
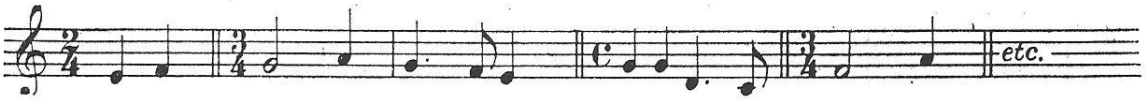


Măsura şapte-a-opta $\frac{7}{8}$ care constă din alternarea regulată a măsurilor $\frac{3}{8}$ cu $\frac{4}{8}$ sau invers $\frac{4}{8}$ cu $\frac{3}{8}$. Măsura se bate prin alternare ca şi $\frac{5}{8}$:



† Notarea jocului *Învîrtita* din Ardeal se face într-o măsură puţin obişnuită: $\frac{10}{8}$ sau $\frac{10}{16}$ compusă din trei măsuri simple: prima de patru timpi, iar a doua şi a treia de cîte trei timpi.



Măsurile alternative, spre deosebire de cele mixte alternează neregulat. Din această cauză fracţia măsurii va indica schimbarea respectivă de măsură.
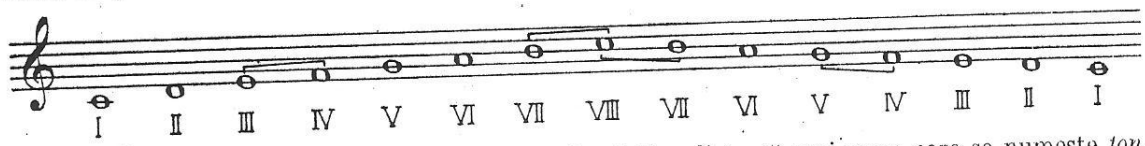


ELEMENTE MELODICO-ARMONICE

După cum ritmul se bazează pe înlănțuirea valorilor de note și se manifestă prin accente, tot așa melodia, sprijinindu-se pe ritm, se alcătuiește după înălțimea sunetelor succesive (auzite unul după altul), iar armonia reiese din înălțimea sunetelor simultane (auzite mai multe deodată). Sunetele auzite simultan primesc denumirea de *acord*. Acordurile se înlănțuiesc între ele în armonie. Nu se poate studia armonia fără cunoașterea elementelor de bază ale melodiei.

ELEMENTE MELODICE

Gama este formată dintr-un șir de șapte sunete alăturate suitoare sau coborîtoare, completate cu al optulea, care repetă pe cel dintîi la o altă înălțime. Ea primește numele de la nota cu care începe. Astfel avem gama lui do, gama lui re etc. Gamele fac parte din scara muzicală, deci fiecare notă a gamei reprezintă o treaptă din scară. Gama are prin urmare șapte trepte care se numără de jos în sus:



Ton și semiton. Între unele trepte ale gamei există o distanță mai mare care se numește *ton*, iar între altele una mai mică (pe jumătate cît tonul) care se numește *semiton*. Distanța între notele mi-fa și si-do însemnate printr-o acoladă în portativul de mai sus este de un semiton. Gama are prin urmare cinci tonuri și două semitonuri.

Intervale. Distanța sau deosebirea de înălțime dintre două note se numește *interval*. El poartă numele după numărul treptelor pe care le conține în scară, fie în suire, fie în coborîre și se măsoară cu tonul și semitonul. Astfel:

Prima sau Unisonul este intervalul care repetă aceeași treaptă (do—do, sau re—re etc). El nu are nici un ton și nici un semiton. Sunetul al doilea fiind identic cu primul, intervalul se numește *perfect*.

Secunda este intervalul format din două trepte alăturate (do—re, mi—fa etc.). Cînd are un ton secunda este *mare* (do—re) iar cînd are un semiton secunda este *mică* (mi—fa). Cînd are un ton și jumătate se numește *secundă mărită* (fa—sol ♯, vezi exemplul de mai jos).

Terța este intervalul de la o notă oarecare la a treia (do—mi, re—fa). Cînd are două tonuri terța e *mare* (do—mi), iar cînd are un ton și un semiton terța e *mică* (re—fa).
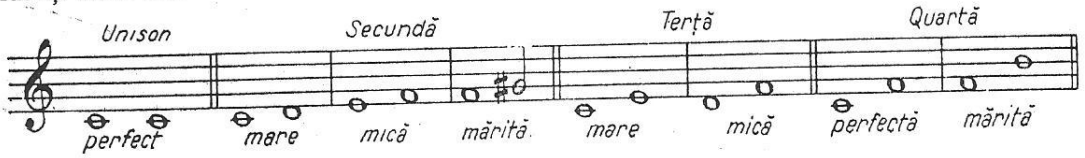
Cvarta este intervalul de la o notă la a patra. Mărimea ei obișnuită este de două tonuri și un semiton. În acest caz cvarta este *perfectă* (do—fa). Cînd are trei tonuri, cvarta este *mărită*. În acest caz se mai numește *triton* (fa—si).

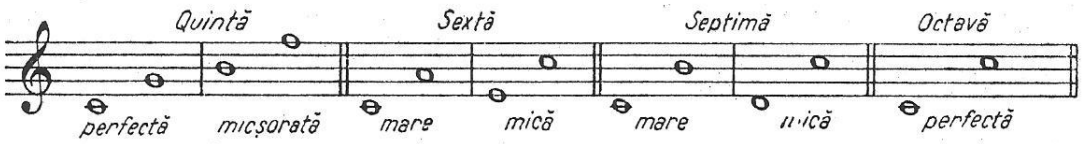
Cvinta este intervalul de la o notă la a cincea. Mărimea ei obișnuită este de trei tonuri și un semiton. În acest caz cvinta este *perfectă* (do-sol). Cînd are două tonuri și două semitonuri, cvinta este *micșorată* (si—fa).

Sexta este intervalul de la o notă la a șasea (do—la, mi—do). Cînd are patru tonuri și un semiton, sexta e *mare* (do—la), iar cînd are trei tonuri și două semitonuri, sexta e *mică* (mi—do).

Septima este intervalul de la o notă la a șaptea (do-si, re-do). Cînd are cinci tonuri și un semiton, septima e *mare* (do—si) iar cînd are patru tonuri și două semitonuri septima e *mică* (re—do).

Octava este intervalul de la o notă la a opta (do—do). Mărimea ei obișnuită este de cinci tonuri și două semitonuri. În acest caz octava este *perfectă*.





Semne de alteraţie sînt semnele puse înaintea notelor cu scopul de a le urca sau coborî cu un semiton sau cu un ton:

Diezul ♯ urcă cu un semiton.

Bemolul ♭ coboară cu un semiton.

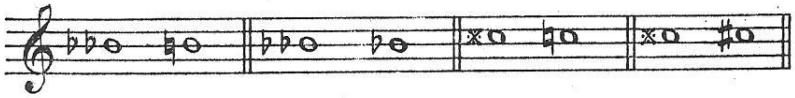
Becarul ♮ readuce nota urcată sau coborîtă la înălţimea ei anterioară prin anularea diezului sau bemolului.

Mai rar se întrebuinţează şi :

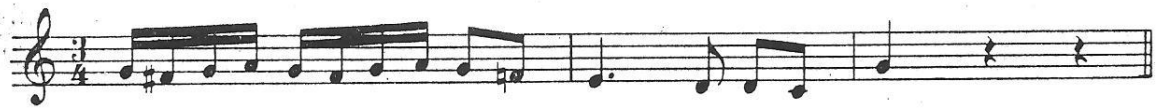
Dublul diez 𝄪 care urcă cu un ton.

Dublul bemol 𝄫 care coboară cu un ton.

Anularea dublului diez sau a dublului bemol se face printr-un singur becar; iar anularea unui singur diez sau bemol din accidentul dublu se face prin înlocuirea lui cu un diez sau bemol:



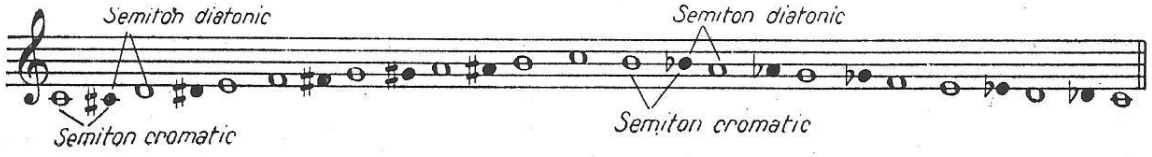
Semnul de alteraţie are influenţă asupra notei înaintea căreia e pus numai într-o singură măsură. Dacă nota respectivă se repetă în acecaşi măsură nu mai are nevoie de un nou semn de alteraţie. Dacă această notă revine în altă măsură, semnul de alteraţie din măsura precedentă nu mai are influenţă asupra ei. Semnul de alteraţie se anulează prin becar în cadrul aceleiaşi măsuri în care este şi semnul de alteraţie :



Am văzut că gama lui do are două semitonuri formate pe trepte alăturate: mi-fa şi si-do. Acestea se numesc *semitonuri diatonice*, iar gama care are cinci tonuri şi două semitonuri diatonice, se numeşte *gama diatonică.*

Împărţind intervalul de un ton în două semitonuri cu ajutorul unui semn de alteraţie, obţinem două feluri de semitonuri: unul format pe aceeaşi treaptă (ex. do—do ♯), care se numeşte *semiton cromatic* şi altul format pe două trepte alăturate (do ♯—re), care după cum ştim este semiton diatonic.

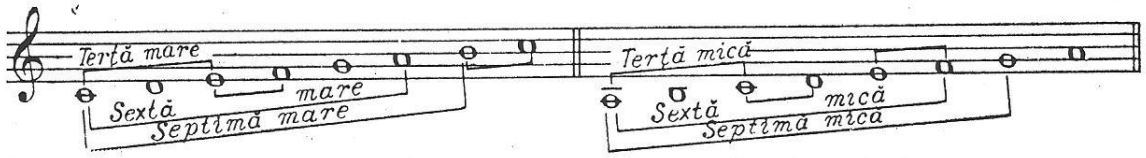
La rîndul ei gama diatonică poate fi împărţită în douăsprezece semitonuri dintre care cinci cromatice şi şapte diatonice. În acest caz ea devine *gamă cromatică*:



DESPRE MODURI ŞI TONALITĂŢI

Mod major şi mod minor. Game relative. Tonurile şi semitonurile nu sînt aşezate la întîmplare în gama diatonică, ci într-o anumită ordine, într-un anumit fel, pe care îl numim *mod.* Dacă modul se bazează pe intervalul de terţă mare sau majoră cum i se mai spune, format din treapta I

cu treapta a III-a a gamei, atunci se numește *mod major*, iar dacă se bazează pe o terță mică sau minoră, între aceleași trepte, se numește *mod minor* (ex. do major și la minor):



Do major — La minor natural

Pe lîngă intervalul de terță, modul major se mai caracterizează prin sexta și septima majoră, iar modul minor prin sexta și septima minoră. Cele două game (do major și la minor) luate ca exemplu se înrudesc între ele deoarece au aceleași sunete constitutive, cu deosebire că la minor începe cu o terță mică mai jos decît do major. Asemenea game se numesc *game relative* sau *paralele*.

Minor natural, armonic și melodic. Modul minor care constă, după cum am văzut mai sus, din intervalele caracteristice: terța, sexta și septima minoră, toate sunetele lui fiind comune cu ale modului major relativ sau înrudit, se numește *minor natural*.

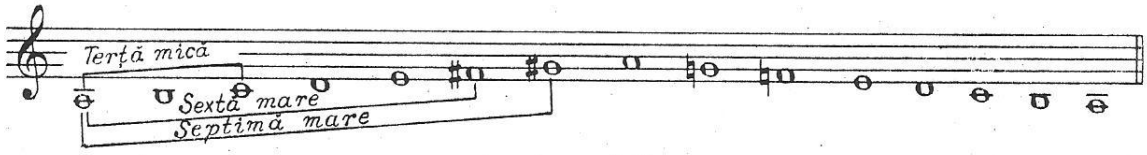
Dacă minorului natural îi ridicăm treapta a VII-a cu un semiton, apropiind-o de treapta a VIII-a ca în modul major, atunci minorul natural se transformă în *minor armonic*:



La minor armonic

Intervalul caracteristic acestui mod este *secunda mărită* (mai mare cu un semiton decît secunda mare) formată între treapta a VI-a și a VII-a.

Dacă minorului armonic îi ridicăm la rîndu-i și treapta a VI-a cu un semiton, modul minor se apropie și mai mult de modul major și poartă numele de *minor melodic*:
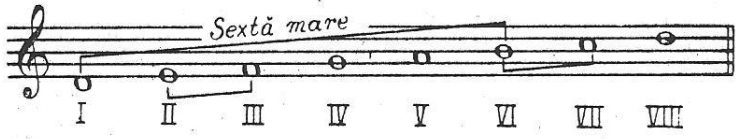


La minor melodic

Cele două trepte, a VI-a și a VII-a urcate cu cîte un semiton, sînt caracteristice acestui mod și se întîlnesc adeseori în melodiile noastre populare de joc. Gama minoră melodică în coborîre devine naturală.

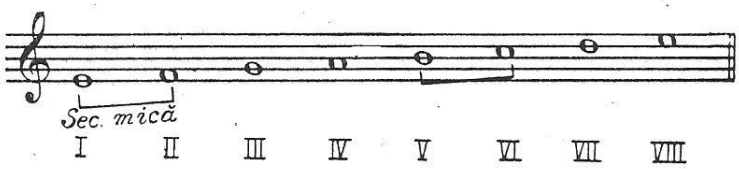
Moduri populare diatonice. Așezarea tonurilor și semitonurilor într-o gamă, așadar modul, poate avea și alte înfățișări decît cele arătate. Astfel:

— început pe nota re în gama diatonică se prezintă ca modul minor natural cu treapta a VI-a ridicată cu un semiton (sextă mare):



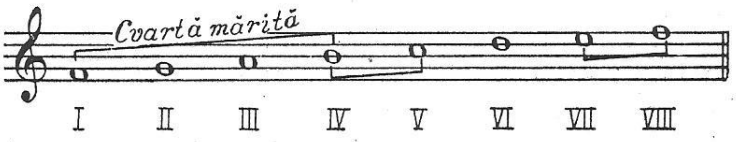
Modul de re sau minorul cu sextă mare

— început pe nota mi se prezintă ca modul minor natural cu treapta a II-a coborîtă cu un semiton:
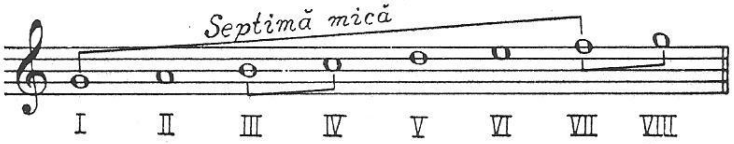


Modul de mi sau minorul cu secundă mică

— început pe nota fa se prezintă ca modul major cu treapta a IV-a urcată cu un semiton. (Intervalul de cvartă dintre treapta I și a IV-a se transformă din perfectă în *cvartă mărită*):



Modul de fa sau majorul cu cvartă mărită

— început pe nota sol ne dă modul major cu treapta a VII-a coborîtă cu un semiton:
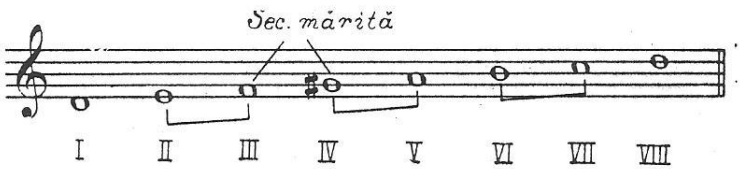


Modul de sol sau majorul cu septimă mică

Pe toate acestea împreună cu modul minor natural cunoscut mai dinainte le numim *moduri populare*, fiindcă se întîlnesc des în cîntecele noastre populare.

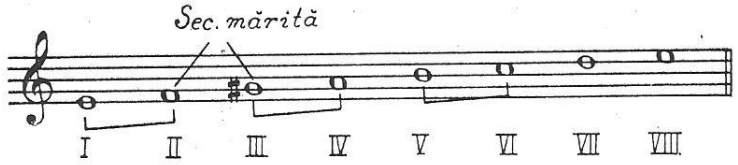
Moduri populare cromatice. Cromaticul oriental. Cînd am studiat gama cromatică am văzut că ea se bazează pe cinci semitonuri cromatice și șapte semitonuri diatonice, care se obțin prin folosirea semnelor de alterație. Cuvîntul cromatic înseamnă colorat. Gamei cromatice i s-ar putea spune prin urmare, gama colorată. Pentru ca o gamă să fie colorată în întregime, să devină cromatică propriu-zisă, ea are nevoie de cinci semne de alterație. Un mod poate fi colorat însă numai cu un singur semn de alterație sau cu cel mult două, ca să-și schimbe înfățișarea. Modul care are una sau două secunde mărite obținute prin alterare se numește *mod cromatic*. Gama minoră armonică este propriu-zis un mod cromatic, singurul mod cromatic întrebuințat în teoria muzicii clasice. Celelalte moduri cromatice, derivate din modurile populare diatonice se numesc *cromatice orientale*, fiindcă se întîlnesc mai des în cîntecele popoarelor orientale.

Cele mai obișnuite moduri cromatice în cîntecul nostru popular sînt următoarele:
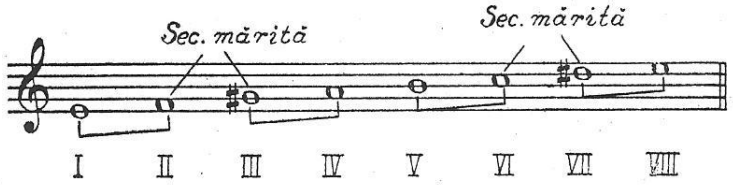
modul de re cromatic, cu treapta a IV-a urcată cu un semiton și cu secundă mărită între treapta a III-a și a IV-a:



modul de mi cromatic, cu treapta a III-a urcată cu un smiton și cu secundă mărită între treapta a II-a și a III-a:



modul de mi dublu cromatic, pe care-l numim astfel pentru a-l deosebi de modul de mi cromatic, care are treapta a III-a și a VII-a urcate cu cîte un semiton, formînd două secunde mărite, una între treapta a II-a și a III-a și alta între treapta a VI-a și a VII-a:



Acest mod este caracteristic celei mai răspîndite doine din țara noastră, *Doina Oltului*.

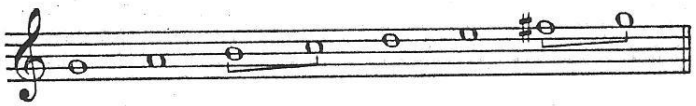
Moduri perfecte. Trepte principale. Arpegiu. Tonalitate. Dintre toate modurile amintite, modul major și modul minor armonic sînt cele mai des întrebuințate în muzică. Treptele lor au rolul de a echilibra sonoritatea, de aceea le putem numi *moduri perfecte*. Construcția lor se bazează pe trei trepte cu rolul cel mai important în menținerea echilibrului sonor: treapta I, a IV-a și a V-a. Treapta I are rolul de a da și a menține tonul, de unde numele ei de *tonică*. Treapta a V-a are rolul de *dominantă*, fiind determinată de treapta I cu care se găsește în cea mai strînsă legătură și avînd rolul cel mai important după tonică. Treapta a IV-a are rol de *subdominantă* fiind cea mai importantă treaptă după tonică și dominantă.

Putem considera dominanta și subdominanta ca păzitoare ale tonicii. În ordinea importanței aceste trei trepte sînt: *tonica*, *dominanta* și *subdominanta*. Ele se numesc *trepte tonale*.

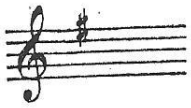
Odată stabilită tonica cu ajutorul treptelor principale sau tonale, urmează să fie stabilit și modul (major sau minor) care știm că depinde de intervalul de terță, format de treapta întîi și de treapta a treia denumită treaptă modală. Acesta se obține ușor prin intonarea treptelor I, a III-a și a V-a la care se poate adăuga apoi și treapta a VIII-a. Intonarea acestor trepte ia numele de *arpegiu*. Modul fixat astfel pe o tonică are nevoie în special de următoarele trepte: I, a III-a, a IV-a, a V-a, care reprezintă baza construcției unei melodii. Ansamblul sunetelor unei melodii care se bazează pe treptele principale tonale și modale ia numele de *tonalitate*. Se poate spune deci despre o melodie că e în tonalitatea lui do major sau în tonalitatea lui la minor, a lui sol major sau a lui mi minor etc.

FORMAREA GAMELOR MAJORE ȘI MINORE CU DIEZI ȘI BEMOLI

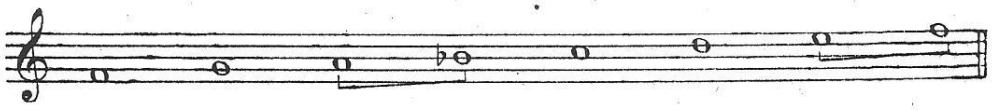
Gama majoră poate fi mutată (transpusă) de pe tonica do pe o altă tonică. Mutarea (transpoziția) se poate face cu ajutorul semnelor de alterație, într-o anumită ordine și după o anumită regulă care necesită creșterea treptată a semnelor de alterație. Astfel, pornind de la do major din cvintă în cvintă în suire vom găsi gamele majore cu diezi, iar tot din cvintă în cvintă în coborîre, gamele majore cu bemoli. Semnele de alterație, diezi sau bemoli, cresc treptat. Să luăm ca exemplu modul major cu semitonurile între treptele a III-a — a IV-a și a VII-a — a VIII-a, cum am văzut la gama do major, și să-l începem pe nota sol, adică la un interval de o cvintă mai sus față de do, respectînd succesiunea intervalelor dintre trepte în ordinea: ton, ton, semiton, ton, ton, ton, semiton:
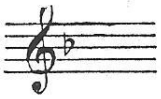


Observăm că pentru a se putea păstra semitonul între treapta a VII-a şi a VIII-a trebuie să întrebuinţăm diezul ca semn de alteraţie pentru nota fa, căci altfel, fără fa ♯, gama aceasta ar reprezenta modul de sol, cunoscut de noi, care nu este identic cu do. Nota fa diez face parte integrantă din construcţia gamei sol major şi este deci *notă constitutivă*, ceea ce înseamnă că o întîlnim mereu în această stare ori de cîte ori se aude nota fa. Ca să facem economie la scris, fa ♯ se pune o singură dată la începutul portativului, imediat după cheie, pe linia a cincea. Astfel scris se numeşte *armură*.



Coborînd cu o cvintă de la nota do dăm de nota fa. Pe această notă vom forma acum gama fa major:

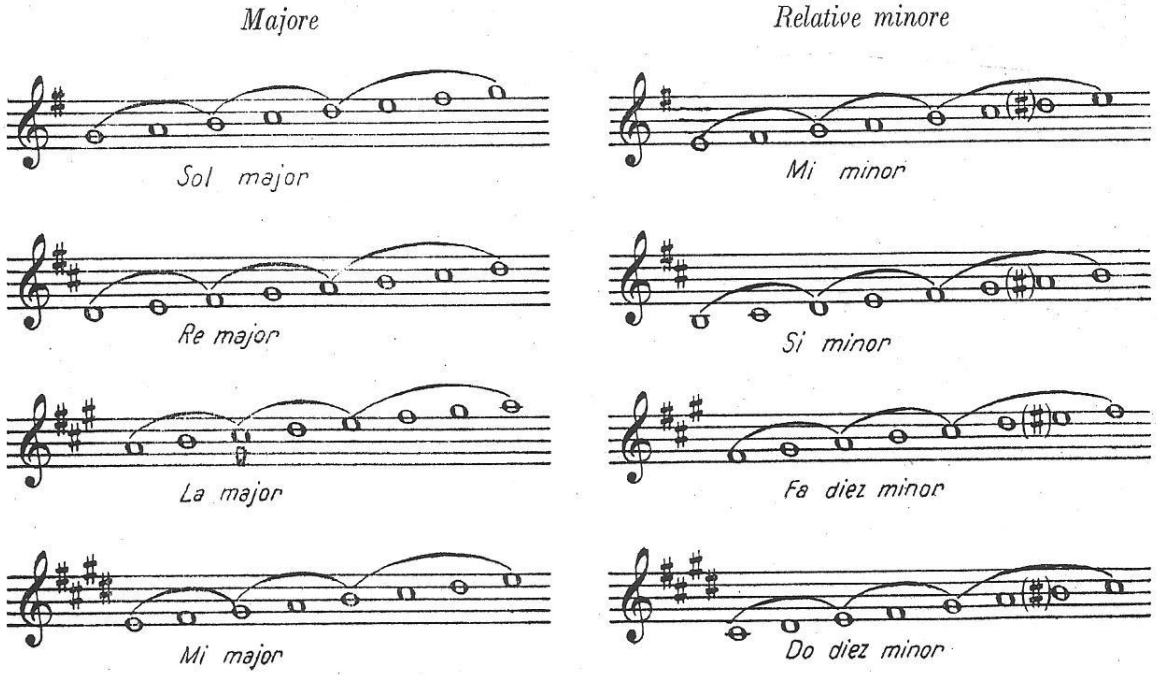


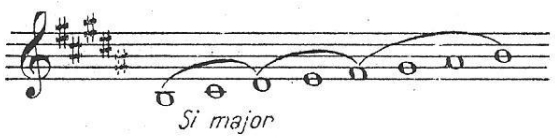
Aci pentru a se păstra semitonul dintre treptele a III-a şi a IV-a e nevoie de si ♭ ca semn de alteraţie, căci altfel am avea de-a face cu modul popular de fa care de asemeni este diferit de do major. Si ♭ este notă constitutivă în gama fa major, de aceea se întrebuinţează de asemeni ca armură pus pe linia a treia a portativului, imediat după cheie:
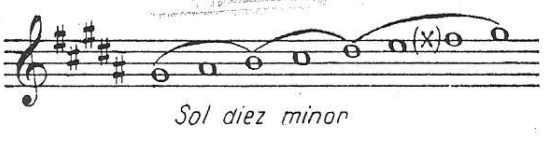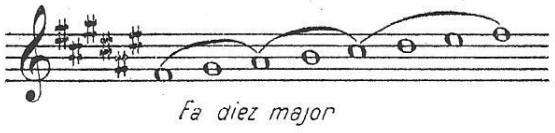


Dăm mai jos tabloul gamelor majore cu diezi şi cu bemoli împreună cu relativele lor minore. De remarcat că relativele minore au aceeaşi armură ca şi gamele majore respective cu care se înrudesc. Arcurile din partea de sus a portativelor indică arpegiul, iar diezul sau becarul în paranteză arată gama minoră armonică.

Game cu diezi
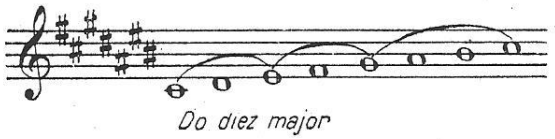








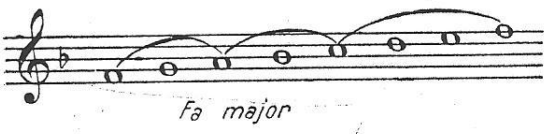




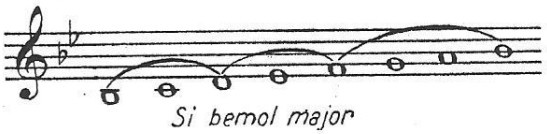


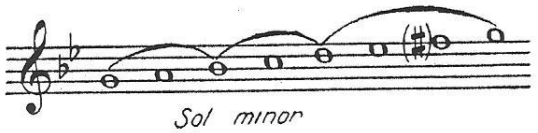
Game cu bemoli
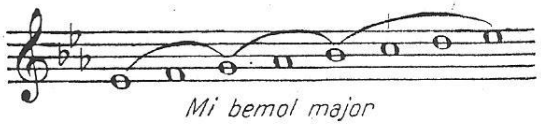
Majore *Relative minore*
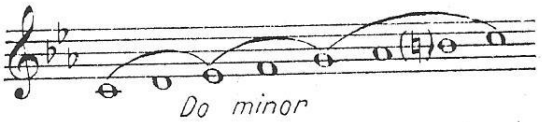


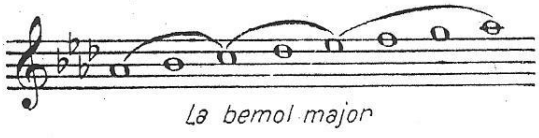


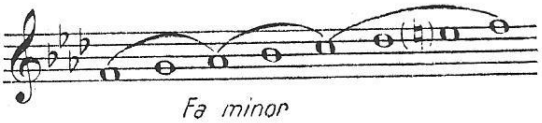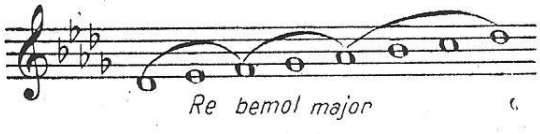




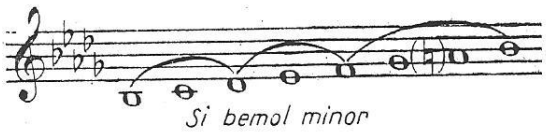


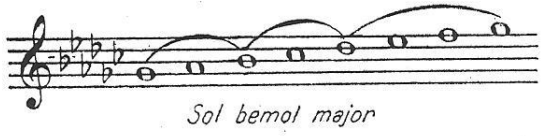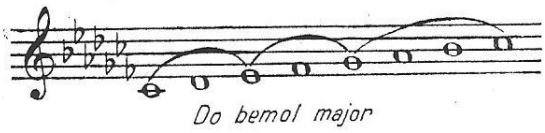






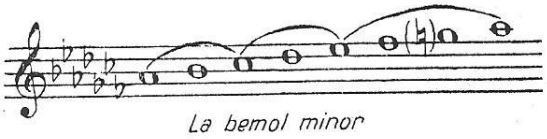












Din tabloul de mai sus constatăm că avem șapte game majore și tot atîtea game relative minore cu diezi, precum și șapte game majore și tot atîtea game relative minore, cu bemoli.

GAME OMONIME ŞI GAME ENARMONICE

Cînd o gamă majoră şi alta minoră au aceeaşi tonică ele se numesc *omonime* (ex. do major şi do minor; la major şi la minor etc.).

Sunetele care se aud la fel dar sînt scrise deosebit se numesc sunete *enarmonice* (ex. fa ♯ şi sol ♭; si ♯ şi do). La fel se întîmplă şi cu gamele. În tabloul de mai sus sînt enarmonice următoarele game: Do ♯ major cu Re ♭ major şi La ♯ minor cu Si ♭ minor; Fa ♯ major cu Sol ♭ major şi Re ♯ minor cu Mi ♭ minor; Si major cu Do ♭ major şi Sol ♯ minor cu La ♭ minor.

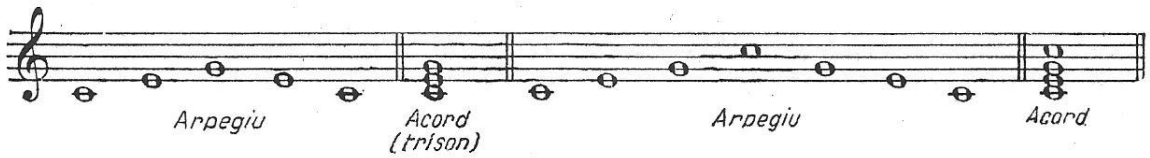
În tabloul gamelor prezentate mai sus dacă adăugăm şi gama do major, numărul gamelor se ridică la cincisprezece. Din cauza enarmoniei numărul lor se reduce de fapt la douăsprezece. Aşadar avem douăsprezece tonalităţi deosebite în sistemul muzical. Acest sistem muzical care se bazează pe enarmonia sunetelor se numeşte *sistem temperat.*

Modulaţie se numeşte schimbarea tonalităţii în cursul melodiei. Ea este *trecătoare* (pasageră) cînd revine la tonalitatea de la început (iniţială) şi este *definitivă* cînd nu mai revine la tonalitatea precedentă.

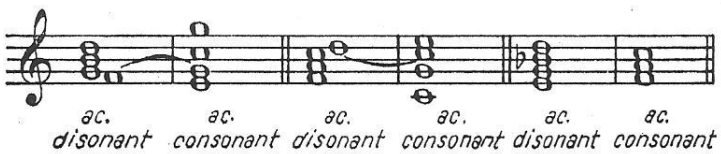
Modulaţia se poate face într-una din tonalităţile vecine (dominanta, subdominanta cu relativele lor, relativa sau omonima) sau într-una din tonalităţile mai îndepărtate. (A se vedea melodiile cu acompaniament de la sfîrşit, nr. 169 şi 170).

ELEMENTE ARMONICE

Arpegiu şi acord. Am văzut că pentru fixarea tonalităţii avem nevoie de o scurtă formulă de intonaţie bazată pe succesiunea treptelor I — a III-a — a V-a, care poate fi completată şi cu treapta a VIII-a, numită *arpegiu.* Cînd aceste trepte se aud simultan, arpegiul se transformă în *acord.* Notele arpegiului se scriu una după alta, iar notele acordului se scriu una sub alta:
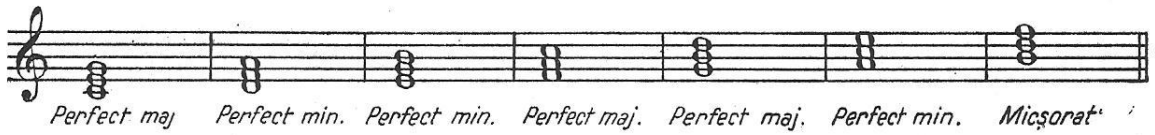


Acord consonant şi acord disonant. Se numeşte *consonant* acordul care sună satisfăcător plăcut, sunetele din care e format el sună bine împreună, dau impresie de stabilitate ca acordul din exemplul de mai sus, format din sunetele arpegiului. Cînd sunetele acordului nu sună bine împreună, nu ne satisfac, acordul este *disonant.* După acordul disonant este necesar să urmeze un acord care să ne satisfacă, cu alte cuvinte acordul disonant cere să fie dezlegat într-un acord consonant:
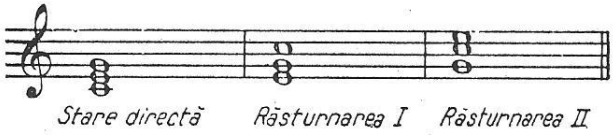


Acord perfect major, acord perfect minor şi acord micşorat. Acordul consonant este format în mod obişnuit din suprapunerea a două terţe şi o cvartă. Socotind intervalele de la nota inferioară a acordului care se numeşte *fundamentală*, construcţia acordului consonant se bazează pe *terţa majoră* sau *minoră* şi pe *cvinta perfectă*, după care poate urma sau nu octava. Datorită cvintei perfecte, acordul se numeşte *perfect*, iar datorită terţei el capătă denumirea de *major* sau *minor*, mai bine zis acordul este *perfect major* sau *perfect minor.*

Cînd cvinta care intră în componenţa acordului este micşorată (ca de ex. în acordul format pe treapta a VII-a a gamei majore sau pe treapta a II-a a gamei minore), acordul se numeşte *micşorat*:
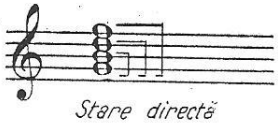


Starea directă şi răsturnarea acordurilor. Cînd acordul are nota fundamentală în bas, el se găseşte în *stare directă*. Toate acordurile din exemplul de mai sus sînt în stare directă.
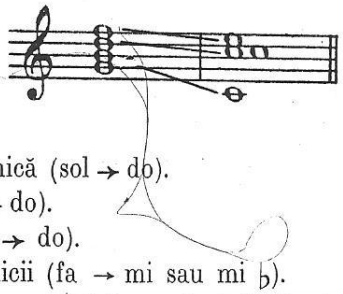
Cînd terţa acordului este in bas, acordul este în *răsturnarea întîi*, iar cînd are cvinta în bas, acordul e în *răsturnarea a doua*:



Acordul de septimă de dominantă este format pe treapta a V-a a tonalităţii, adică pe dominantă. În stare directă el are trei terţe suprapuse, dintre care prima este terţă mare iar a doua şi a treia sînt terţe mici. Socotind intervalele în raport cu fundamentala, construcţia acordului este bazată pe intervalul de terţă majoră, cvintă perfectă şi septimă mică:
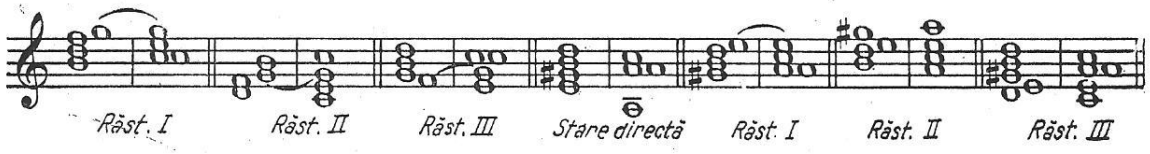


Intervalul de septimă şi aşezarea lui pe dominanta tonalităţii dă numele acordului. Acordul de septimă de dominantă este un acord disonant. Dezlegarea lui în stare directă se face de obicei pe tonică în felul următor:



Fundamentala se duce la tonică (sol → do).
Terţa se duce la tonică (si → do).
Cvinta se duce la tonică (re → do).
Septima se duce la terţa tonicii (fa → mi sau mi ♭).

În exemplul de mai sus avem acordul de septimă de dominantă a lui do în stare directă, care se dezleagă în acordul lui do major (poate fi dezlegat şi în do minor). Acordul tonicii obţinut prin dezlegarea obişnuită a septimei de dominantă în stare directă nu e complet, îi lipseşte cvinta, de aceea septima de dominantă se întrebuinţează mai des într-una din cele trei răsturnări:
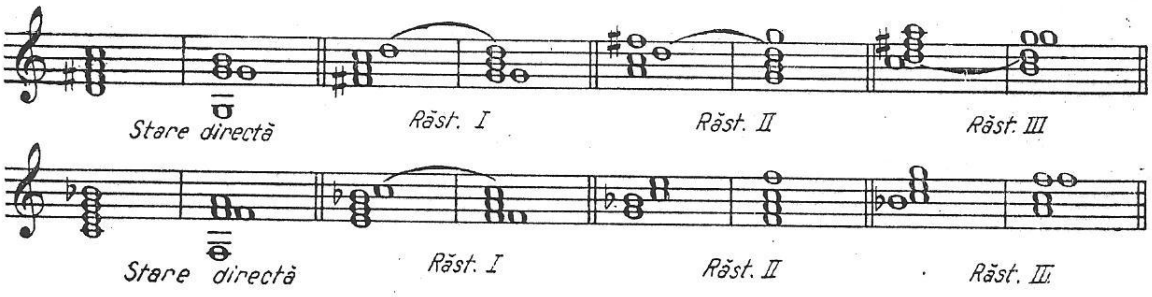


Răsturnarea acordului de septimă de dominantă a lui do major

Răsturnarea acordului de septimă de dominantă a lui la minor

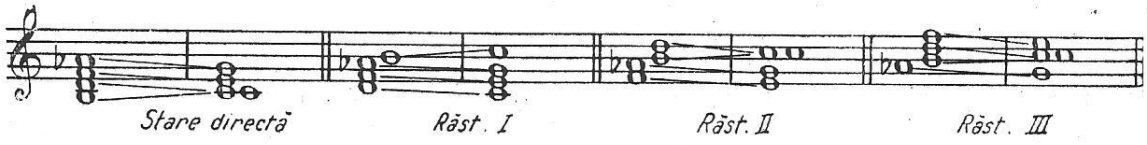
În răsturnarea întîi, cu terța în bas, septima de dominantă se dezleagă în trison. În răsturnarea a doua, cu cvinta în bas, septima de dominantă se dezleagă în acordul complet al tonicii, iar în răsturnarea a treia, cu septima în bas, acordul de septimă de dominantă se dezleagă în răsturnarea întîi a acordului de tonică.

Septima de dominantă este acordul cel mai apropiat de tonică, de aceea a și fost numit de către muzicanții noștri populari, «soț». Astfel ei zic: soț de G, soț de A, înțelegînd prin aceasta dominanta lui sol, dominanta lui la.

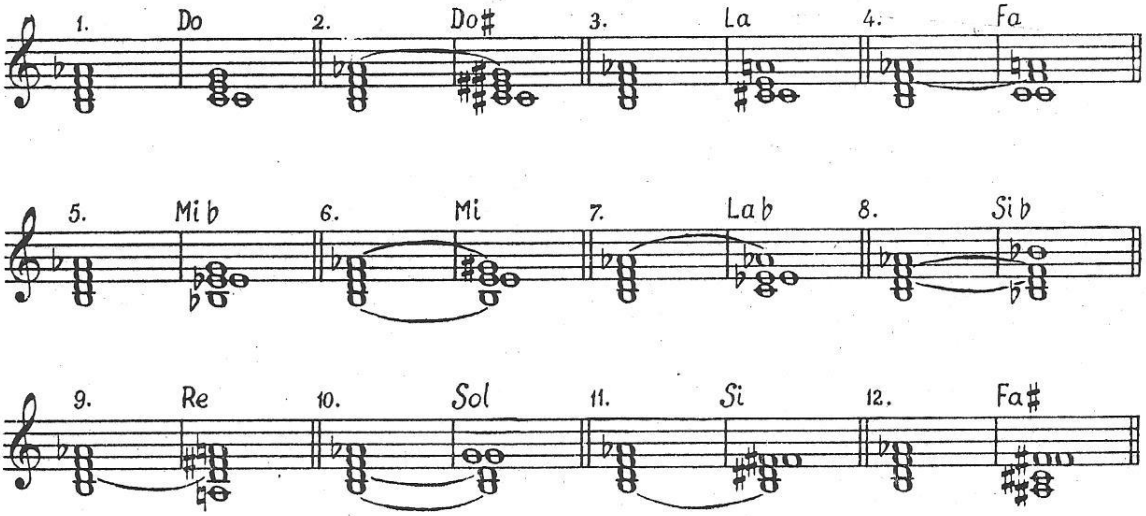
Dăm mai jos acordul de septimă de dominantă al lui sol și al lui fa cu dezlegările sale:



Acordul de septimă micșorată este format din suprapunerea a trei terțe mici. În raport cu fundamentala, construcția lui se bazează pe terța minoră, cvinta micșorată (mai mică decît cvinta perfectă cu un semiton) și septima micșorată (mai mică decît septima mică cu un semiton). Numele acordului vine de la intervalul de septimă micșorată format de treapta I cu treapta a VII-a a acordului în stare directă. Ca și acordul de septimă de dominantă, acordul de septimă micșorată are trei răsturnări:



De obicei dezlegarea acordului de septimă micșorată se face astfel: fundamentala urcă un semiton, terța coboară un ton, cvinta coboară un semiton sau un ton și septima coboară un semiton. Același acord de septimă micșorată poate fi dezlegat în toate cele 12 tonalități, de aceea el este întrebuințat în special ca mijloc de modulație. Să luăm ca exemplu septima micșorată cu fundamentala si în stare directă pe care o vom dezlega în toate tonalitățile:



Dezlegarea de la nr. 1 este cea obișnuită pe care am arătat-o mai înainte. Dezlegarea de la nr. 2 se face prin urcarea notei fundamentale cu un ton, coborîrea terței cu un semiton iar cvinta și septima se dezleagă prin *enarmonie* (la ♭ — sol ♯ și fa — mi ♯) care sună la fel (în realitate

rămîn pe loc ca note comune ambelor acorduri). Dezlegarea de la nr. 3 se face ca cea de la nr. 2, cu cvinta dezlegată obişnuit şi septima urcînd un semiton. Dezlegarea nr. 4 are cvinta notă comună şi septima urcă un semiton. Dezlegarea de la nr. 5, fundamentala coboară un semiton cromatic iar terţa urcă un semiton. Dezlegarea nr. 6, fundamentala e notă comună, terţa urcă cu un ton, iar septima se dezleagă enarmonic. Dezlegarea nr. 7 are septima notă comună. Dezlegarea nr. 8, fundamentala coboară un semiton cromatic, terţa şi cvinta note comune, septima urcă un ton. Dezlegarea nr. 9, fundamentala coboară un ton, terţa notă comună, cvinta şi septima urcă cîte un semiton. Dezlegarea nr. 10, fundamentala şi terţa sînt note comune iar cvinta urcă un ton. Dezlegarea nr. 11, fundamentala notă comună, terţa şi cvinta urcă cîte un semiton cromatic iar septima coboară un ton prin dezlegarea excepţională de terţă micşorată, de la la ♭ la fa ♯ Dezlegarea nr. 12, fundamentala şi terţa coboară un semiton, cvinta urcă un semiton cromatic iar septima coboară un ton prin dezlegarea excepţională, ca şi în cazul dezlegării de la nr. 11

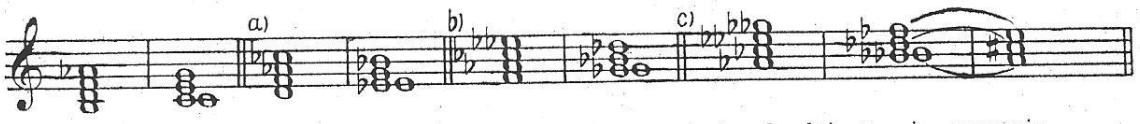
Procedînd în felul acesta, o singură septimă micşorată rezolvă problema modulaţiilor în toate tonalităţile. Dacă însă nu ne depărtăm de dezlegarea obişnuită, pe care am văzut-o la pag. 32, atunci trei acorduri de septimă micşorată, fiecare cu cîte patru enarmonice vor rezolva problema modulaţiei cu acest procedeu în toate tonalităţile.

a) Să începem cu *septima micşorată a lui si* care se dezleagă în do.

1. Ea este enarmonicul lui re prin înlocuirea notei si la o octavă mai sus cu do ♭ pentru a păstra forma acordului cu trei terţe suprapuse care se dezleagă în mi ♭.

2. enarmonicul septimei micşorate a lui fa prin înlocuirea lui re cu mi ♭♭ la octava superioară care se dezleagă în sol ♭ (fa ♯).

3. enarmonicul septimei micşorate a lui la ♭ prin înlocuirea notei fa cu sol ♭♭ la octava superioară, acord care se dezleagă în si ♭♭, enarmonic cu la:
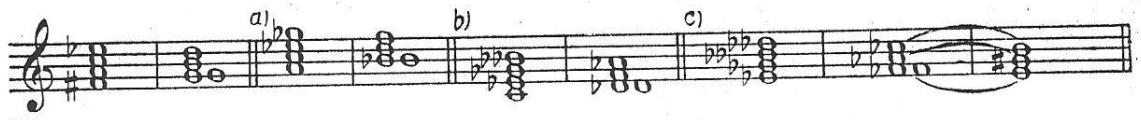


Acordul de septimă micşorată a lui si în cele patru aspecte ale sale obţinute prin enarmonie.

b) Să luăm acum *cvinta lui si*, pe *fa* ♯. Septima micşorată a lui fa ♯ se dezleagă obişnuit în sol major sau sol minor. Ea este enarmonicul septimei micşorate a lui:

1. la, prin înlocuirea notei fa ♯ cu sol ♭ la octava superioară, care se dezleagă în si ♭ major sau minor.

2. do, prin înlocuirea lui la cu si ♭♭ la octava superioară, ce se dezleagă în re ♭ major şi minor.

3. mi ♭, prin înlocuirea lui do cu re ♭♭ la octava superioară, ce se dezleagă în fa ♭ major sau minor, enarmonic cu mi.



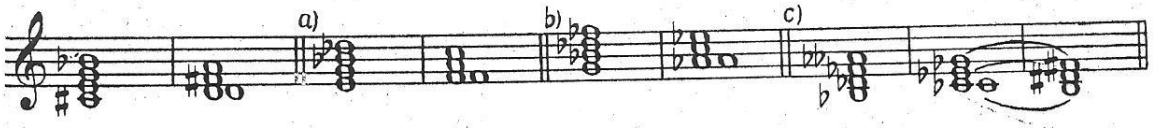
Septima micşorată a lui fa ♯ în cele patru aspecte ale sale.

c) Să luăm mai departe *cvinta lui fa* ♯, pe *do* ♯. Septima micşorată a lui do ♯ se dezleagă obişnuit în re major sau minor. Ea este enarmonicul septimei micşorate a lui:

1. mi, prin înlocuirea lui do ♯ cu re ♭ la octava superioară, dezlegîndu-se în acord de fa,

2. sol, prin înlocuirea lui mi cu fa ♭ la octava superioară dezlegîndu-se în acord de la ♭.

3. si ♭, prin înlocuirea notei sol cu la ♭♭ la octava superioară dezlegîndu-se în acord de do ♭, enarmonic cu si.



Acordul de septimă micşorată a lui do ♯ în cele patru aspecte ale sale.

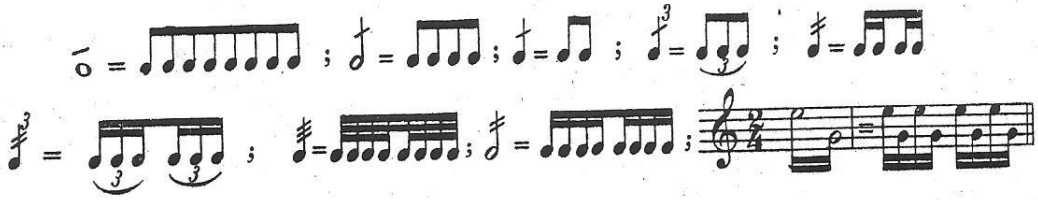
Dezlegările acordurilor de septimă micşorată sînt foarte variate dacă ţinem seama şi de răsturnările lor. Nu este cazul să ne ocupăm de ele aci.

Acesta este materialul teoretic strict necesar instrumentistului cobzar care-i serveşte la însuşirea în condiţii suficiente a tehnicii instrumentului, cîntînd după note.

PRESCURTĂRI IN NOTAŢIA MUZICALĂ

În muzica instrumentală se întrebuinţează anumite prescurtări de note şi pauze pe care le arătăm mai jos:

Prescurtări de note:



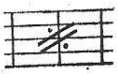
Prescurtări de formule melodice. Aceeaşi formulă melodică se poate repeta de două, trei sau mai multe ori. Ea se poate prescurta punîndu-se o liniuţă oblică scurtă după ea, dacă are valori de optime, sau două dacă valorile sînt de şaisprezecime, care arată că formula se repetă. Exemplu:
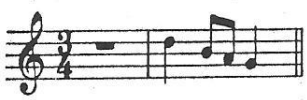


Simile ... este un termen italian care arată că se cîntă mereu în acelaşi fel, fie că e vorba de formule melodice, fie că e vorba de staccato, etc. Acest termen se traduce cu « asemenea » şi se pune în josul pasajului respectiv. La fel se întrebuinţează şi termenul *sempre* ... care înseamnă mereu acelaşi ... (Vezi pag. 93).
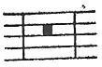
Prescurtări de măsuri.

O măsură repetată se înseamnă astfel: 

Două măsuri repetate se înseamnă astfel: 

Prescurtări de pauze de măsuri întregi.

Pauza de măsură întreagă, indiferent de felul măsurii $\left(\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}\right.$ etc.$)$ se înseamnă cu pauza ce corespunde unei note întregi. Ex.: 

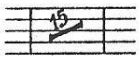
Pauza de două măsuri se înseamnă astfel : 

BIBLIOTECA

Pauza de patru măsuri se înseamnă astfel : 

Pauza de şase măsuri se înseamnă aşa : 
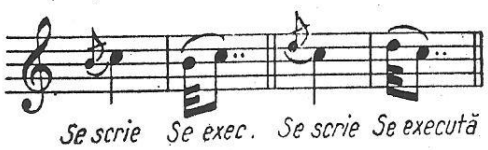
Pauza de opt măsuri se înseamnă aşa : 

În practica muzicii de azi, aceste pauze nu se mai întrebuinţează, compozitorii preferînd să tragă o linie oblică deasupra căreia să se scrie cifra respectivă (2, 3, 4, 5 ...) indicînd numărul măsurilor cît durează pauza : 

ORNAMENTE
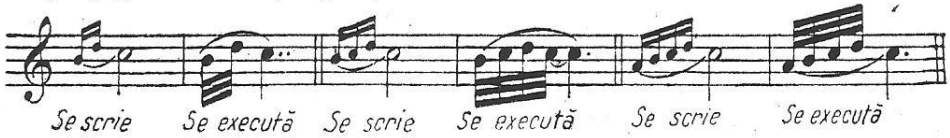
Pentru înfrumuseţarea melodiei se întrebuinţează unele semne numite *ornamente* sau *înfloriturí*.

Apogiatura este o notă mică tăiată ce se scrie înaintea notei de care este legată. Ea se execută foarte repede luînd puţin din valoarea notei respective. Exemplu:



Aceasta este apogiatura simplă.

Există şi apogiatură dublă, triplă şi cvadruplă :



Mordentul este un semn în formă de M (~) ce se scrie deasupra unei note. Mordentul poate fi superior sau inferior. Spre a se deosebi unul de celălalt, semnul mordentului inferior este tăiat la mijloc de o liniuţă verticală sau puţin oblică.

Executarea mordenţilor, inferior şi superior, este arătată în exemplul ce urmează:
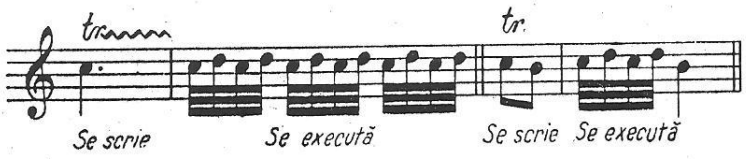


Grupetul este un semn în formă de S culcat (∽) ce se pune deasupra notei sau între două note. El este de asemeni superior şi inferior. Diferenţa în scris se arată prin inversarea semnului. Felul cum se execută grupetul în diferite situaţii se arată mai jos:



Semnul pus deasupra notei arată că grupul mic de note care formează grupetul se execută luînd din valoarea notei respective care se aude distinct în urma grupetului; semnul pus între două note permite primei note să se audă înaintea grupetului. Grupetul dintre două note ia din valoarea celei dintîi.

Trilul este un semn format din primele două litere ale acestui cuvînt urmat în unele cazuri şi de o linie şerpuită *tr*~~~, care pus deasupra notei arată alternarea foarte repede a notei scrise cu treapta ei imediat superioară. Pus deasupra unei note de durată mică se înseamnă numai cu *tr*:



La instrumentele cu coarde ciupite, din grupul căruia face parte şi cobza, dintre ornamente nu se pot executa decît apogiaturile, celelalte au fost arătate pentru completarea cunoştinţelor generale muzicale.

PARTEA A DOUA

TEHNICA ELEMENTARĂ

CAPITOLUL I

TEHNICA MÎINII DREPTE

Mîna dreaptă ţine între degetul mare şi degetul arătător ajutat de cel mijlociu plectrul de pană de gîscă cu care ciupeşte coardele instrumentului. De mişcările acestei mîini depinde ritmul cu care acompaniem sau executăm o melodie. Mişcările mîinii trebuie să fie făcute cu economie cît mai mare şi cu efort cît mai mic, de aceea ciupirea coardelor cu pana de gîscă nu se va face numai într-o singură direcţie, de pildă de sus în jos, ci în ambele direcţii: de sus în jos şi de jos în sus. Pentru deprinderea acestor mişcări ne folosim mai întîi de exerciţii ritmice pe coarde libere.
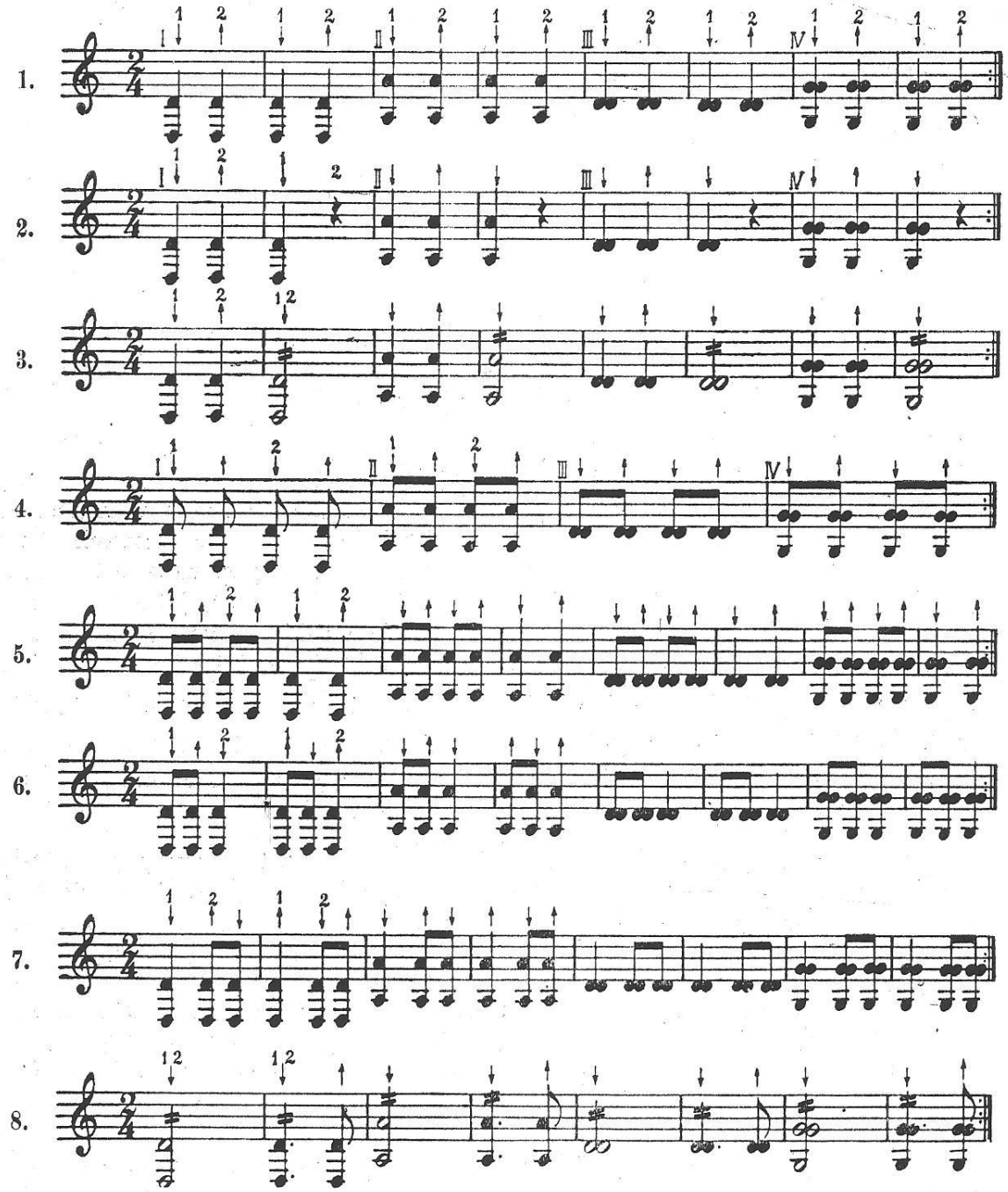
În notaţia exerciţiilor ritmice pornim de la principiul notaţiei muzicii culte, care consideră valoarea de pătrime ca unitate de timp mai des întrebuinţată, adică pornim de la măsurile $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ şi $\frac{4}{4}$. În tehnica cobzei, unitatea de timp, respectiv valoarea de pătrime, este reprezentată prin mişcarea mîinii drepte o singură dată şi într-o singură direcţie (de sus în jos, ori de jos în sus). Unitatea de timp a măsurii reprezintă totodată valoarea cea mai mare care se poate executa la cobză dintr-o singură mişcare a mîinii într-o singură direcţie. Dacă sîntem în măsura $\frac{2}{4}$ pătrimea este nota cea mai lungă ce poate fi scoasă printr-o singură mişcare. Dacă sîntem însă în măsura $\frac{2}{8}$, atunci optimea este nota cea mai lungă ce poate fi emisă dintr-o singură trăsătură a mîinii, iar dacă sîntem în măsura $\frac{2}{2}$, doimea este nota cea mai lungă. Notele mai mari decît unitatea de timp (în măsura $\frac{4}{4}$ de exemplu: pătrimea cu punct, doimea şi nota întreagă) se execută prin *tremollo* (tremurînd), adică printr-o serie de mişcări repezi ale mîinii în ambele direcţii. Tremollo se notează cu două liniuţe scurte paralele şi oblice deasupra sau dedesubtul notei întregi, sau întretăind codiţa notei cum am văzut la «prescurtări de note».

Pentru început ne vom folosi şi noi de acest semn; mai tîrziu, după ce instrumentistul se va obişnui cu tehnica elementară, îl vom părăsi întrucît valorile mai mari nu pot fi executate altfel la cobză decît numai prin tremollo, semnul devenind astfel de prisos. Valorile mai mici decît unitatea de timp vor fi executate prin trăsătura mîinii în ambele direcţii cu o repeziciune mai mare sau mai mică, după valoarea notelor: notele cu valoare mai mare au o trăsătură mai puţin repede decît notele cu valoare mai mică.

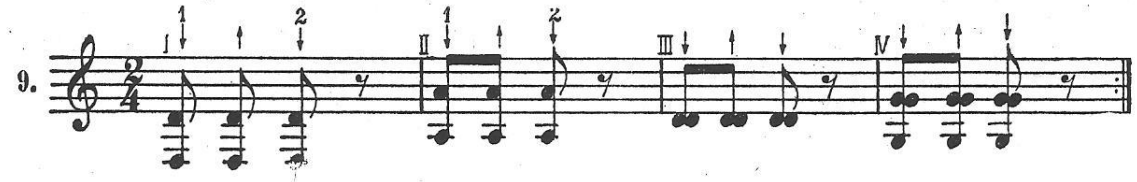
În exerciţiile ritmice care urmează, notele dublate la octavă sau la unison arată acordajul grupului de coarde respectiv, săgeata de deasupra notei arată direcţia penei (în jos sau în sus), cifrele arabe 1, 2 etc. arată timpii măsurii (timpul 1, timpul 2 etc.), iar cifrele romane arată grupul de coarde în ordinea descrisă la început. Săgeata oblică în sus sau în jos arată mişcarea mîinii
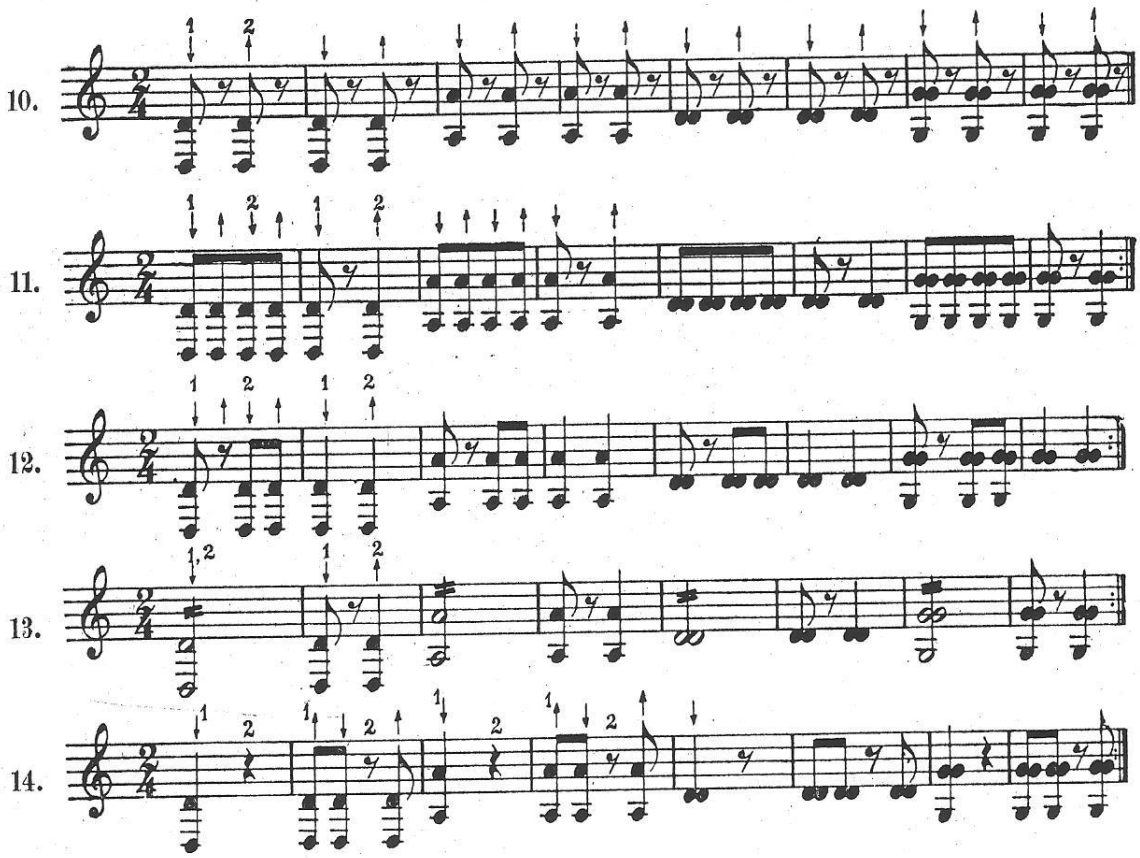
în gol (fără ciupirea coardelor), necesară uneori pentru a păstra simetria mișcărilor în acompaniamentele mai lungi ori mai complicate.

EXERCIȚII RITMICE PE COARDE LIBERE

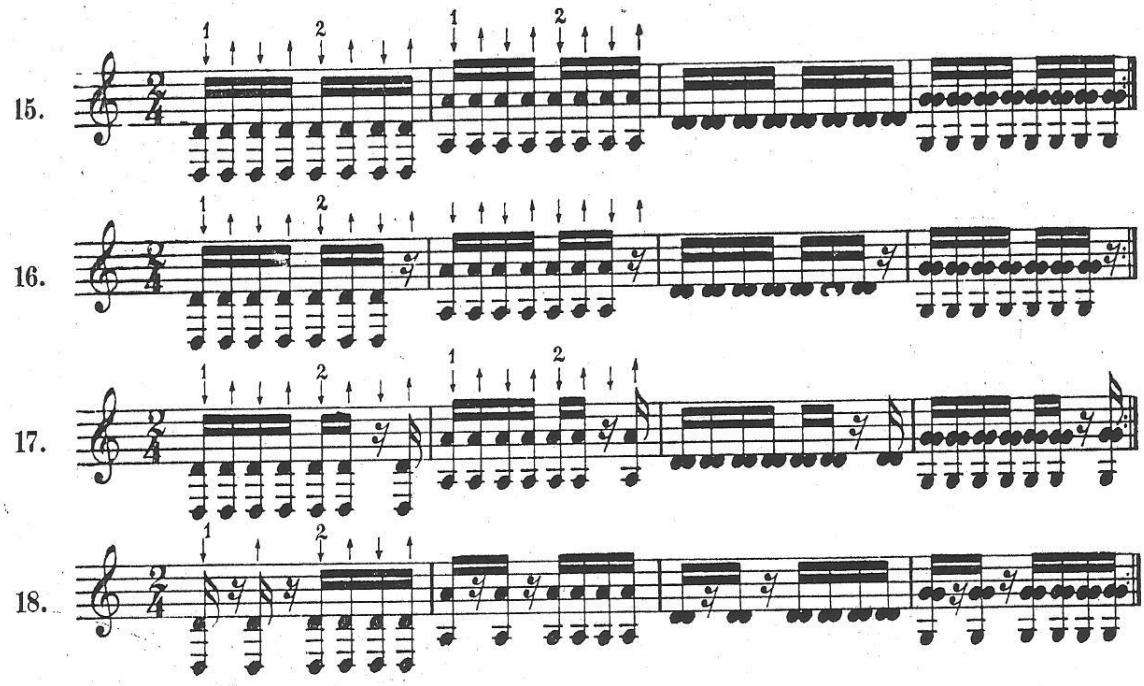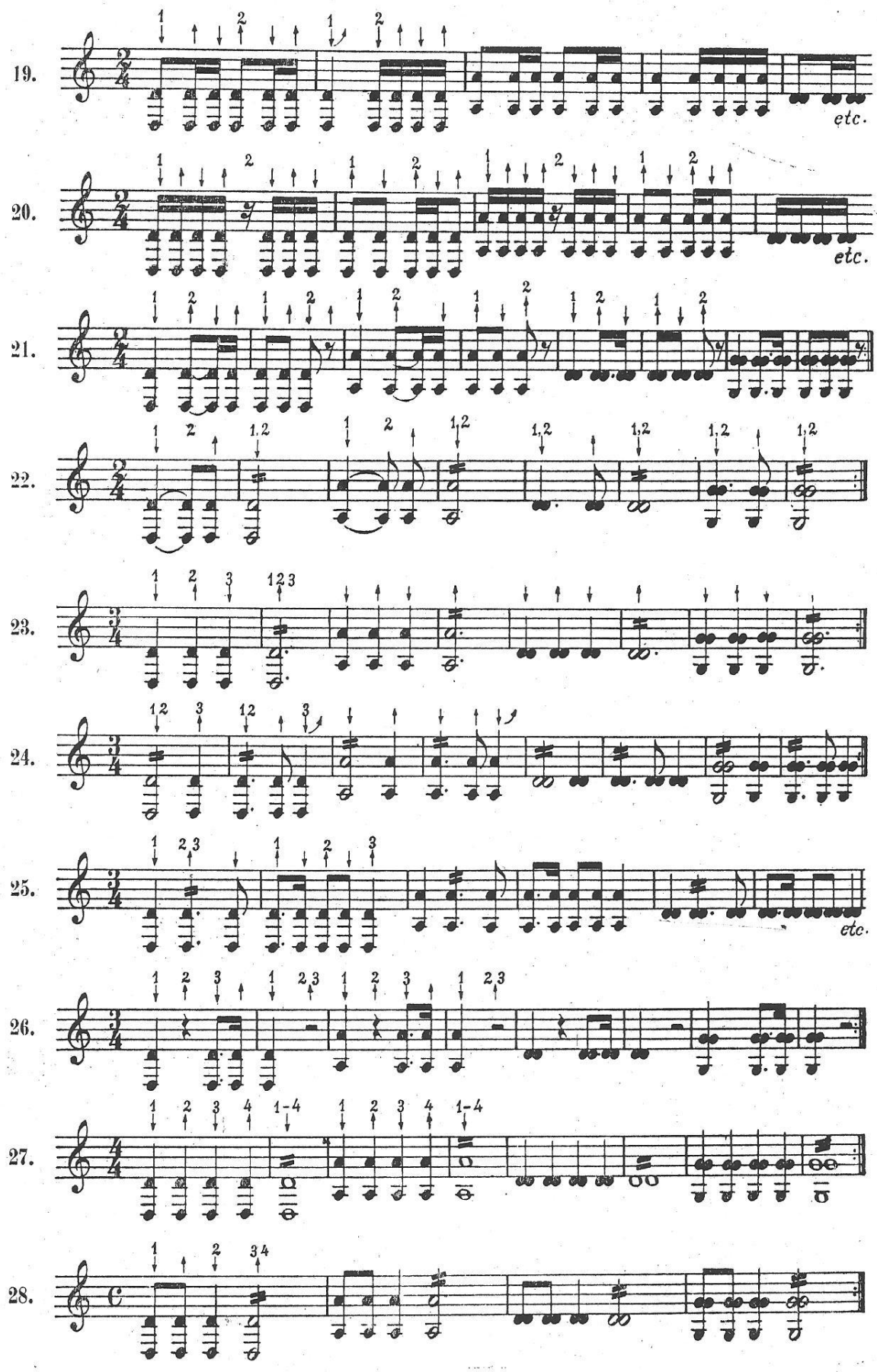


Optimea urmată de pauză se obține printr-o trăsătură de pană urmată imediat de astuparea coardelor cu mîna stîngă. Rezonanța coardelor e lăsată să se audă mai mult pe valoarea de pătrime decît pe cea de optime.
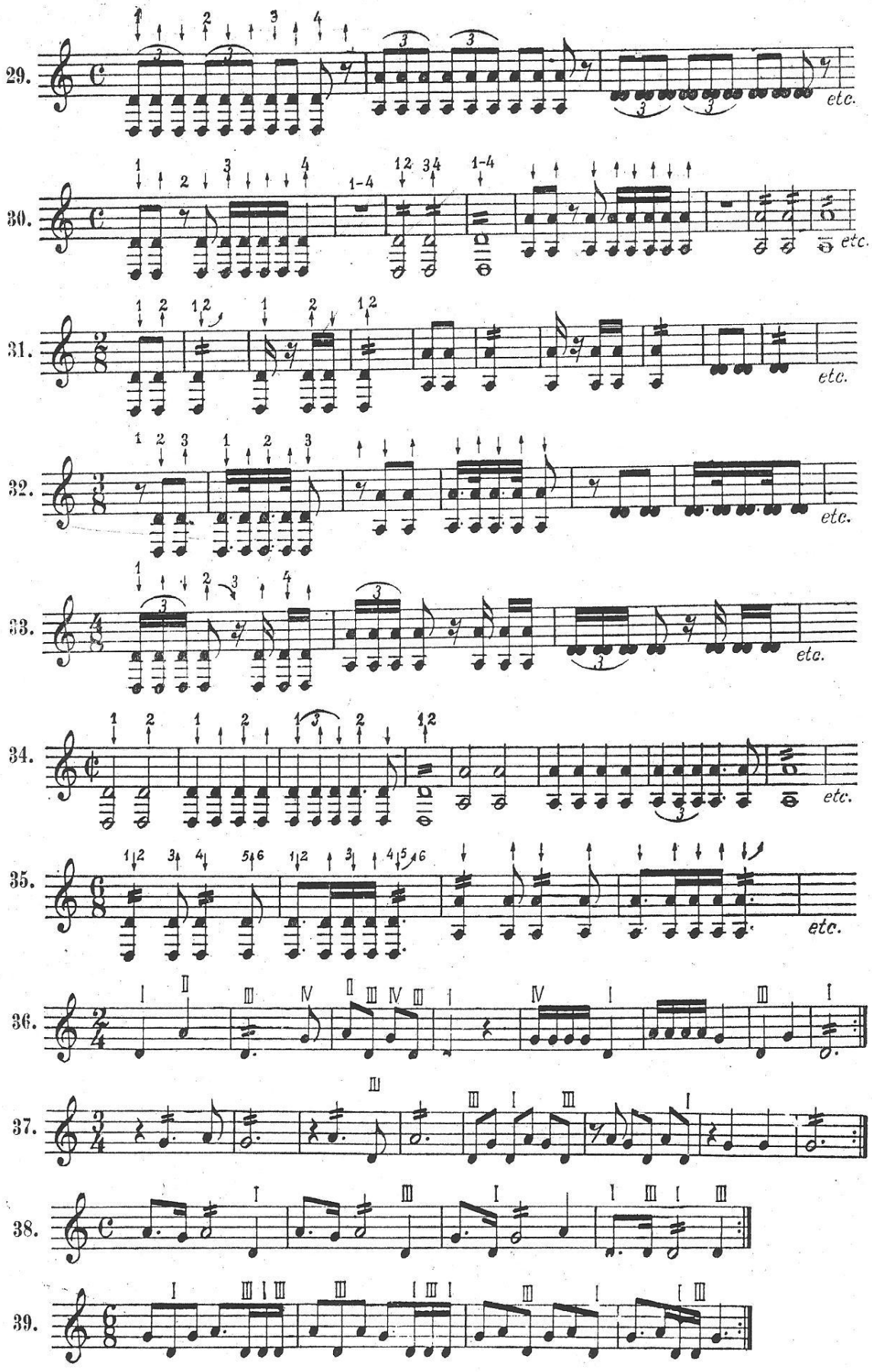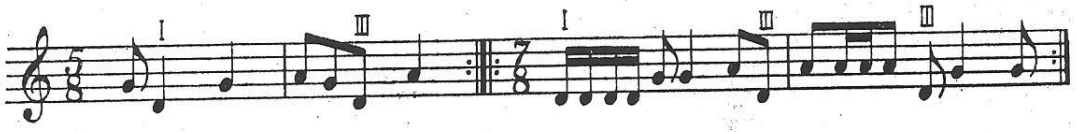




Pauza de șaisprezecime se obține ca și pauza de optime prin astuparea coardelor cu mîna stîngă, cu deosebirea că repeziciunea cu care se astupă coardele pentru șaisprezecime este mai mare decît pentru optime.
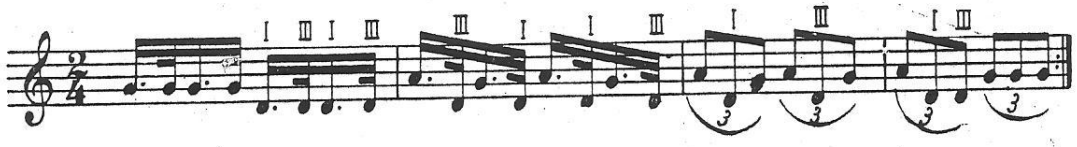



19.
etc.
20.
etc.
21.
22.
23.
24.
25.
etc.
26.
27.
28.


29.
etc.
30.
etc.
31.
etc.
32.
etc.
33.
etc.
34.
etc.
35.
etc.
36.
37.
38.
39.

40.



41.



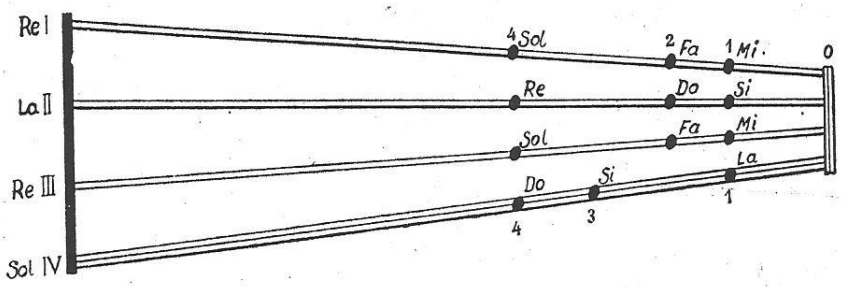
CAPITOLUL II

TEHNICA MÎINII STÎNGI

DIGITAŢIA

La cobză ca şi la vioară, întrebuinţăm patru degete: degetul 1 (arătător), degetul 2 (mijlociu), degetul 3 (inelar), degetul 4 (cel mic). Unii cobzari folosesc cîteodată şi degetul mare, ca la ghitară, dar aceasta este numai o excepţie, întrucît este greu de întrebuinţat degetul mare pe un gît gros ca al cobzei. Aşezarea degetelor pe coarde se face perpendicular, ca la vioară, cu deosebirea că la cobză întrebuinţînd grupuri de corde, degetele trebuie să se fixeze bine pe ele, ca să cuprindă grupul întreg. Odată fixate pe coarde degetele nu se ridică decît la nevoie. Controlul punerii corecte a degetelor pe coarde se face cu ajutorul urechii muzicale. Degetele nu se lunecă pe coarde în timpul execuţiei muzicale, ci rămîn bine fixate pe cît posibil perpendicular pe ele.

Schiţa digitaţiei pe care o dăm mai jos ne poate orienta asupra distanţei dintre degete, puse pe grupurile de coarde pentru a obţine diferite sunete:



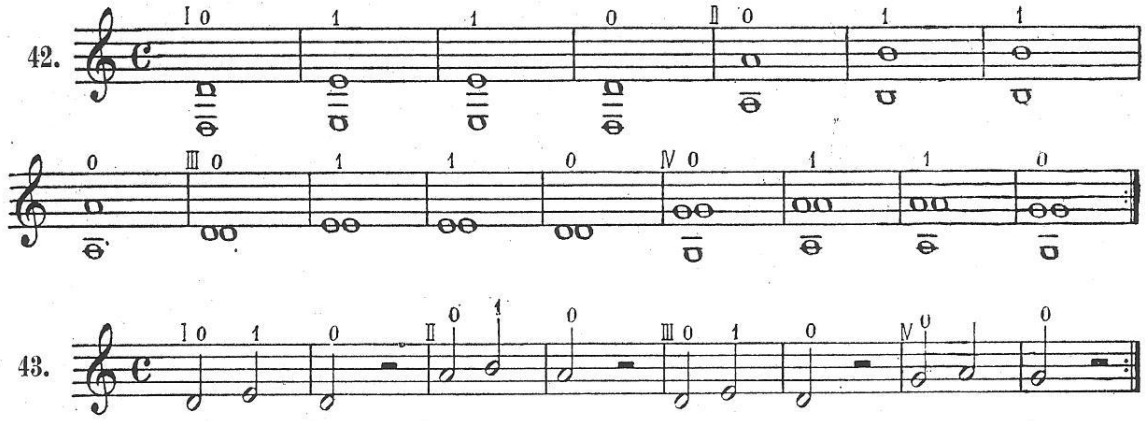
Semnele de care ne folosim pentru început pînă la dobîndirea deprinderii digitaţiei sînt următoarele:

Cifra arabă pusă deasupra notei ne arată degetul pe care îl întrebuinţăm:
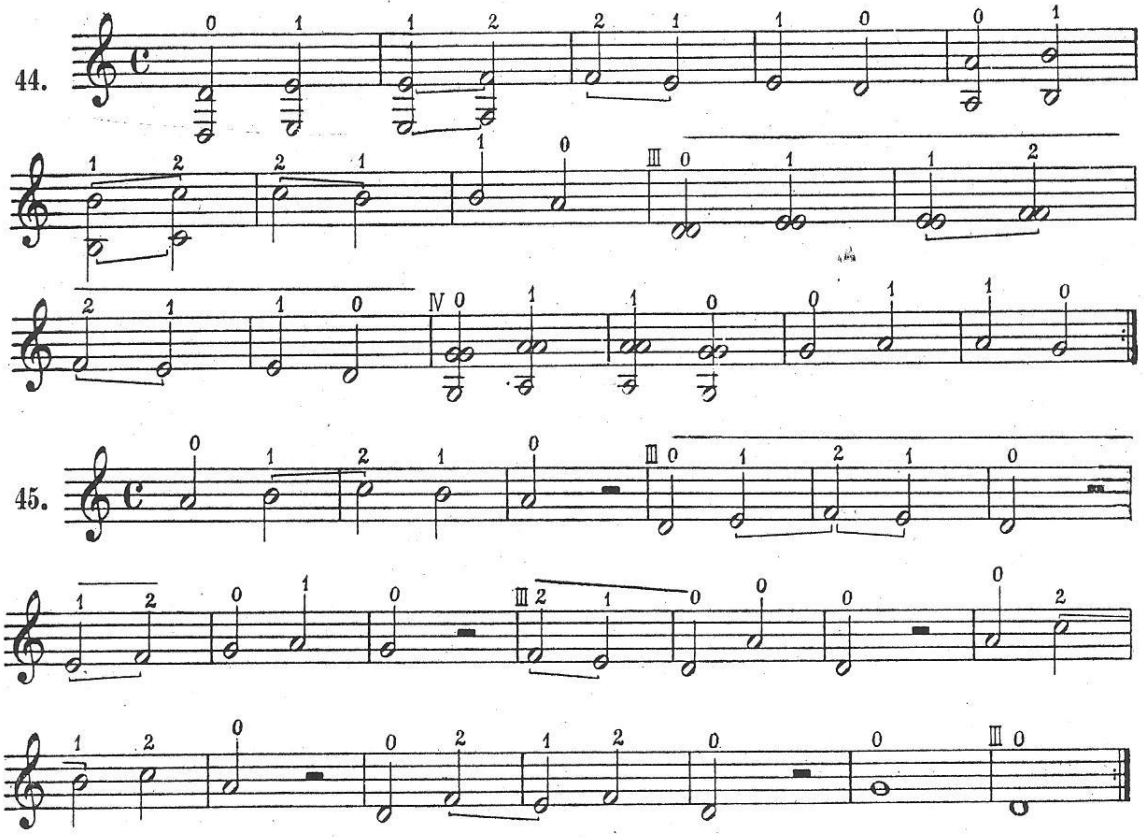
0 = coardă liberă;
1 = degetul arătător;
2 = degetul mijlociu;
3 = degetul inelar;
4 = degetul mic;

Cifra romană pusă deasupra portativului la începutul pasajului respectiv ne arată grupa de coarde pe care cîntăm. Aceste cifre sînt apoi eliminate, devenind de prisos pe măsură ce instrumentistul îşi însuşeşte tehnica cobzei. Mai menţinem un timp cifra III pentru a nu confunda notele obţinute pe această grupă de coarde cu notele grupei I. Eliminăm de asemeni notaţia dublă (în unison şi octave) deoarece odată stabilită imaginea sonoră reală în scris prin exerciţiile anterioare, notaţia dublă încarcă scrierea în mod inutil.
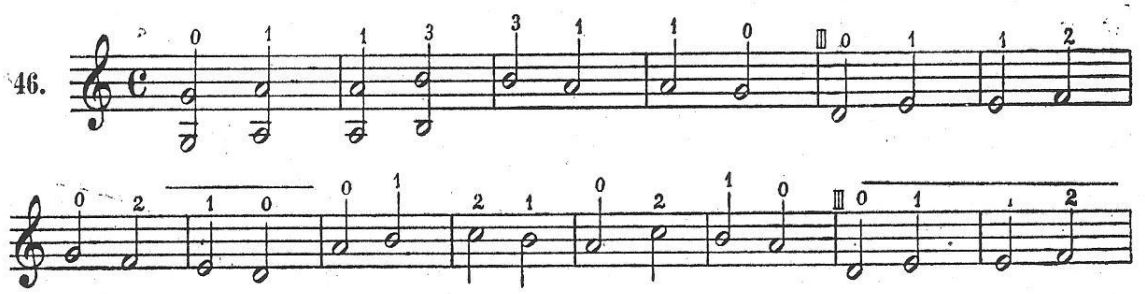
Exerciții cu degetul 1
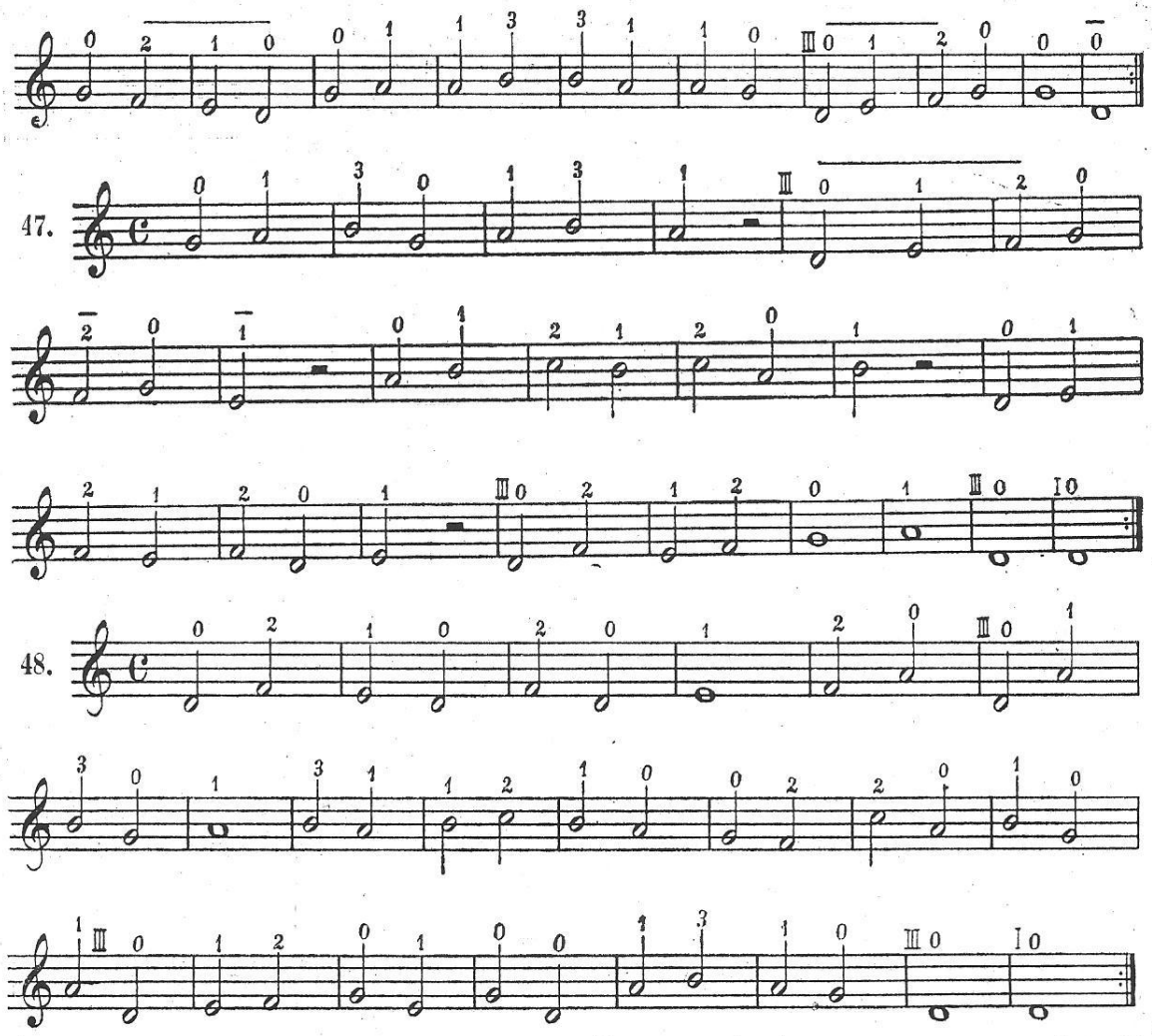


Exerciții cu degetul 2



Exerciții cu degetul 3

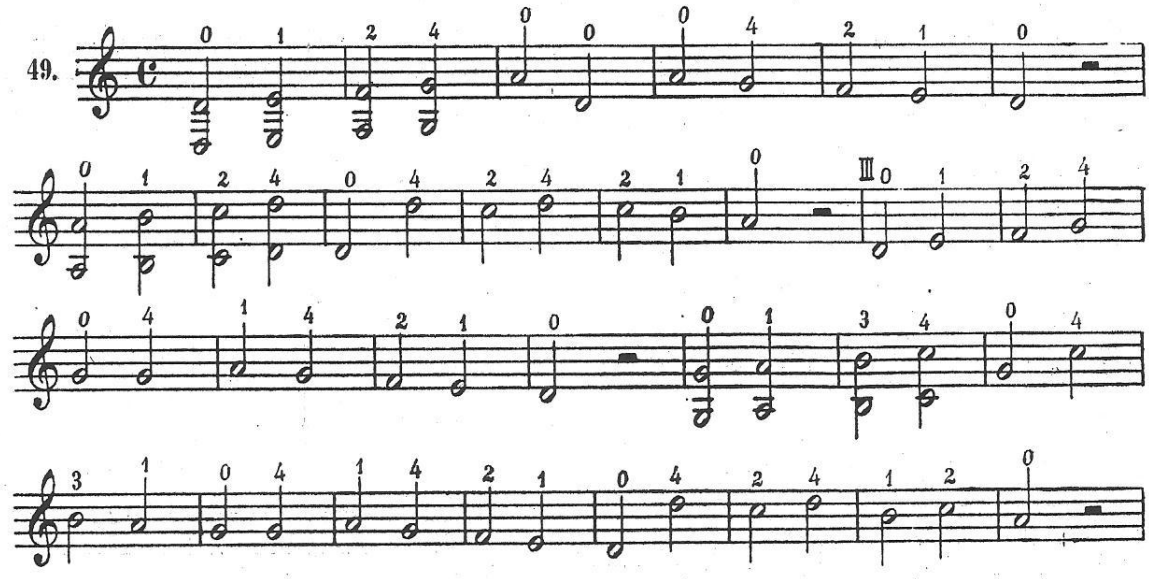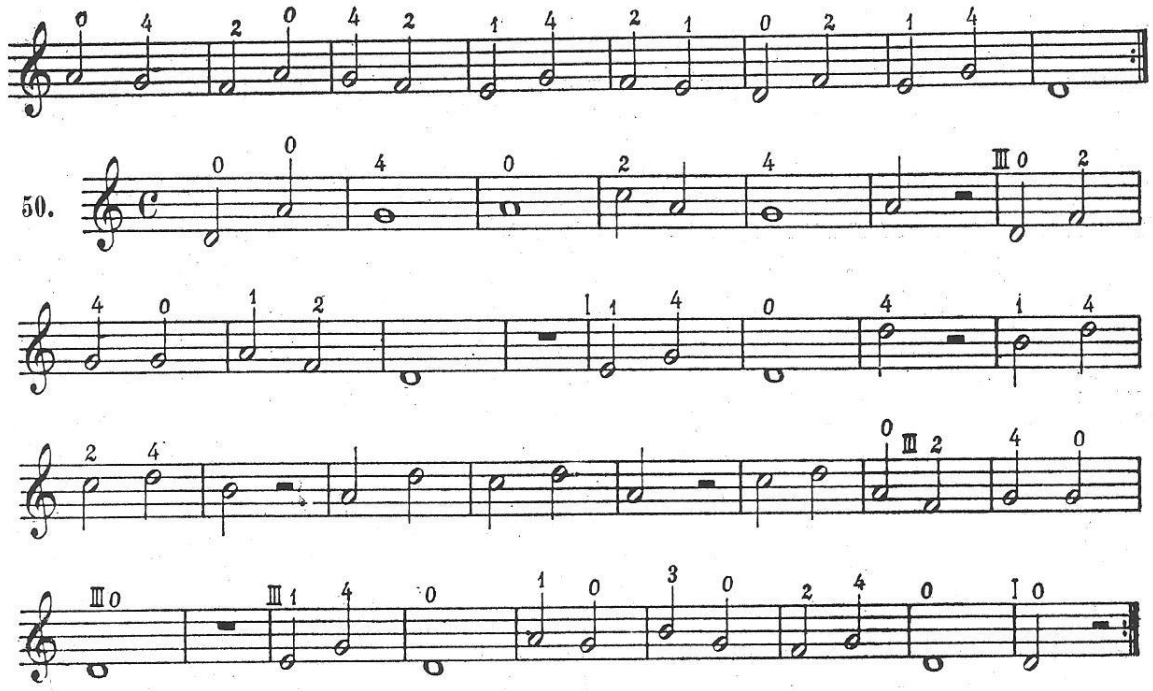




47.

48.

Exerciţii cu degetul 4
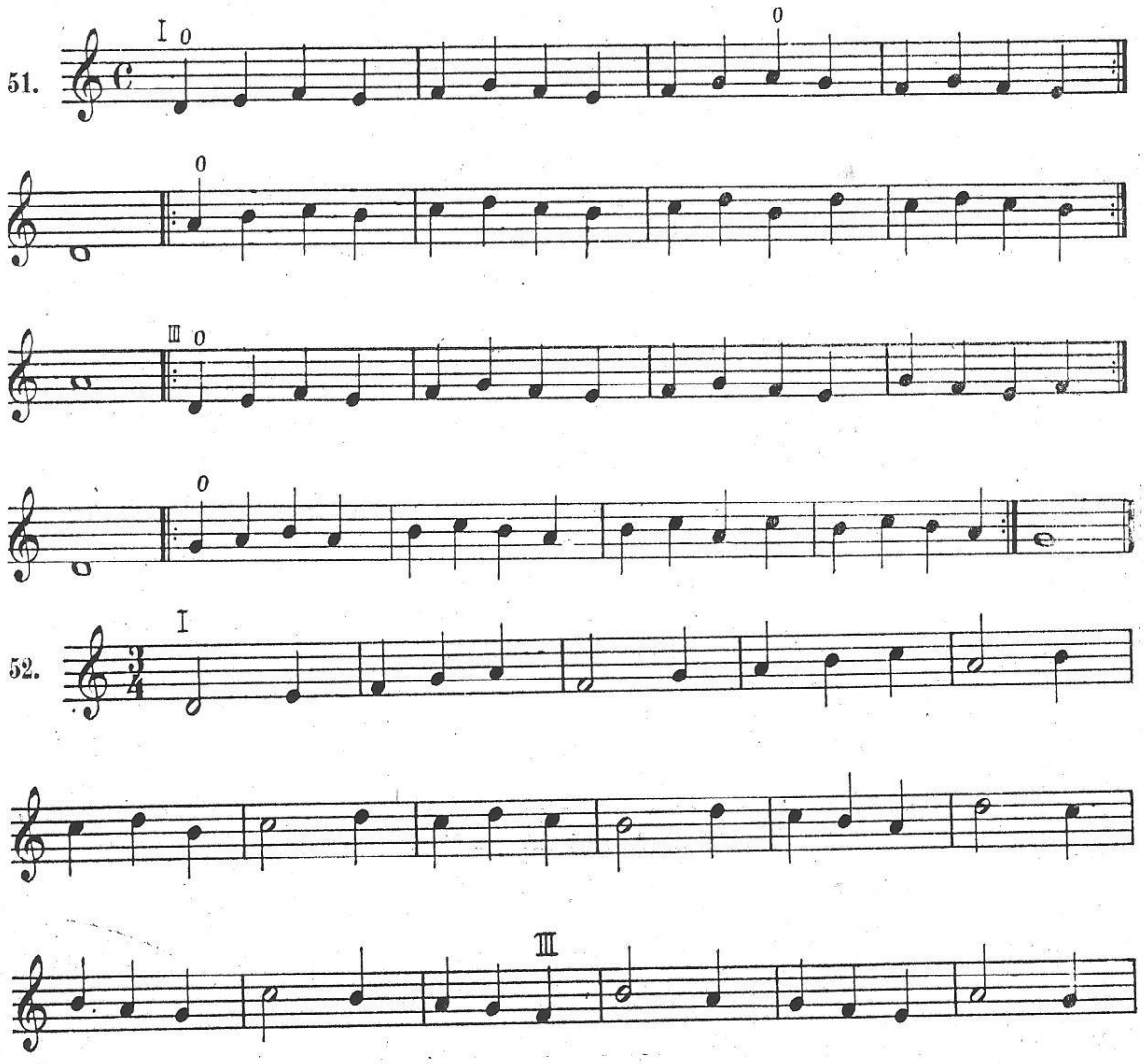


49.



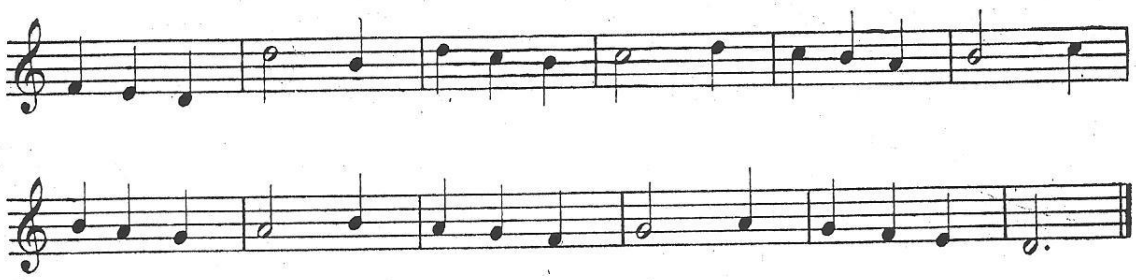
50.

Exerciţii pentru dezlegarea degetelor
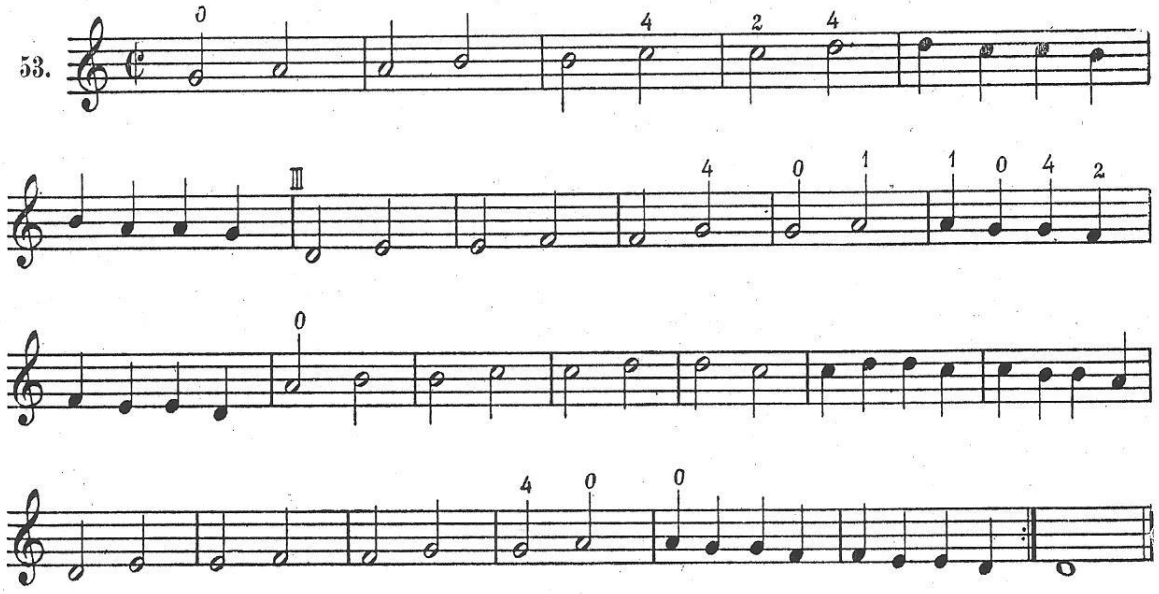


51.

52.
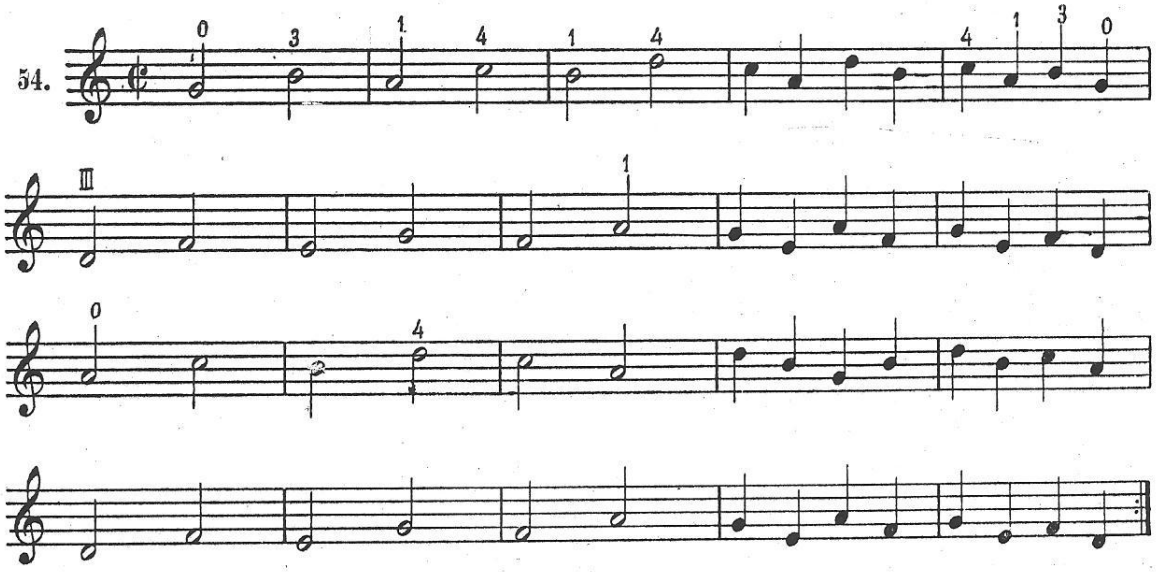


Exerciţii cu intervale
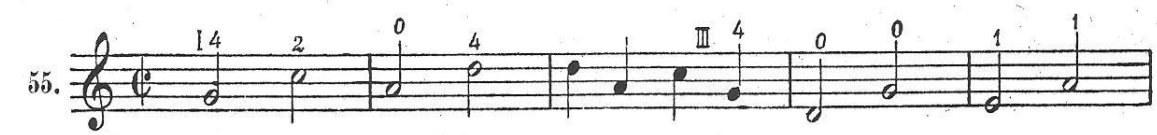
Secunda

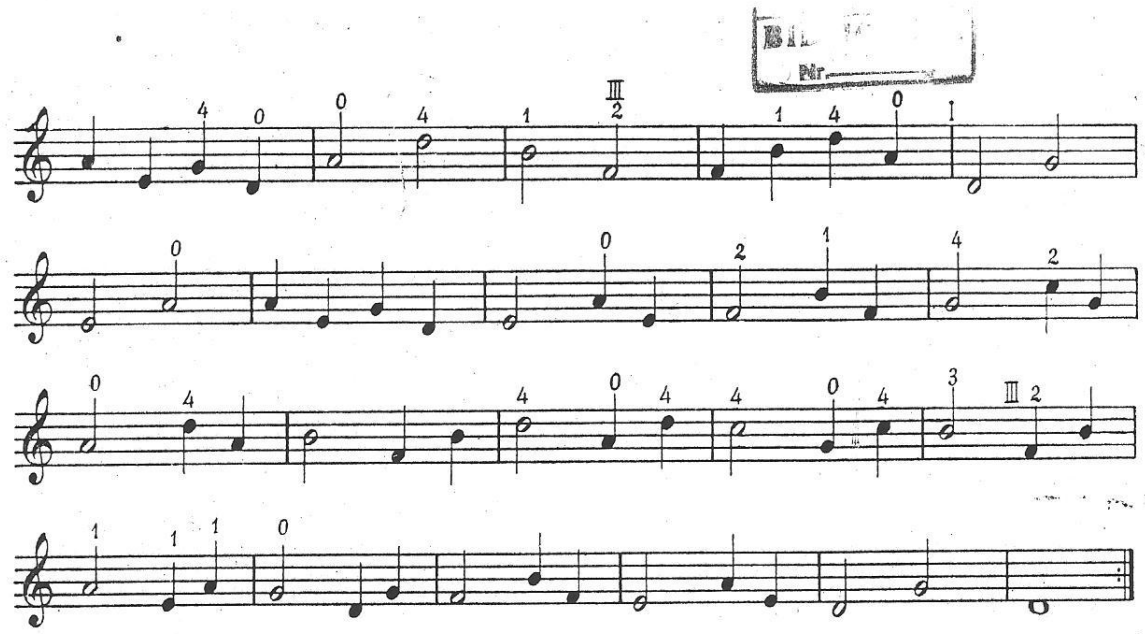


Terţa
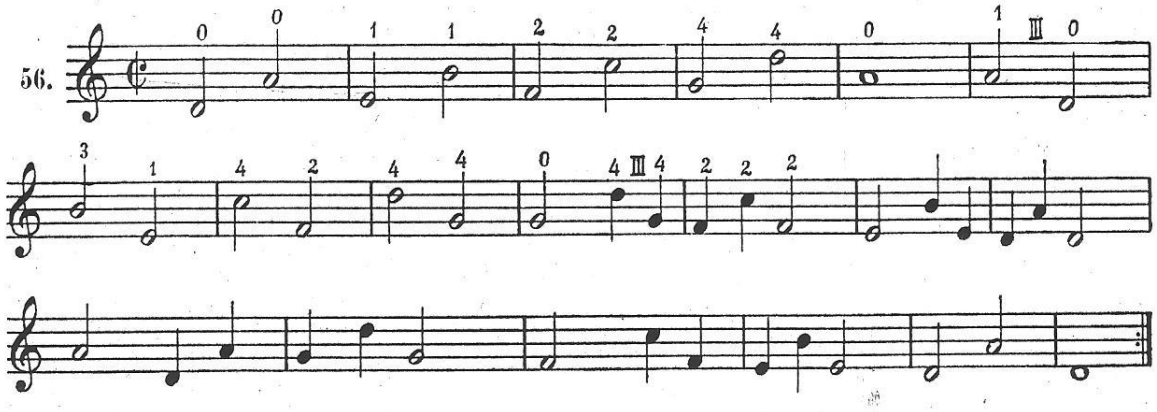


Cvarta
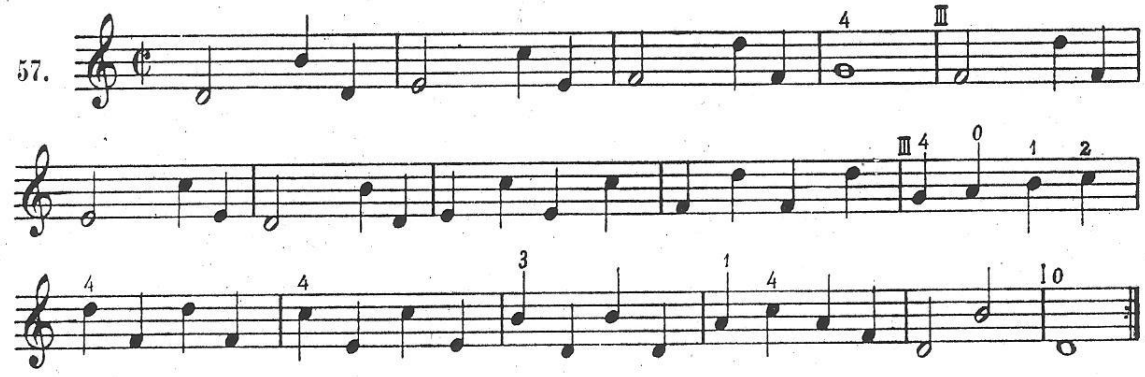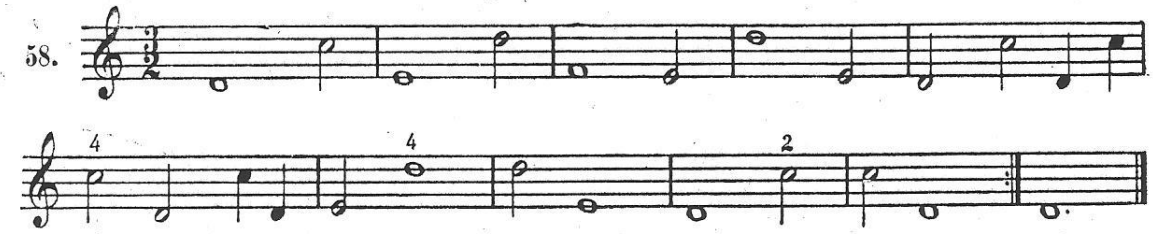




Cvinta



Sexta
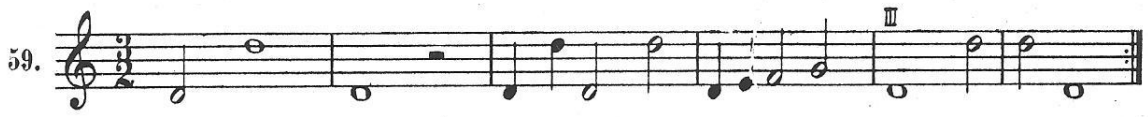


Septima
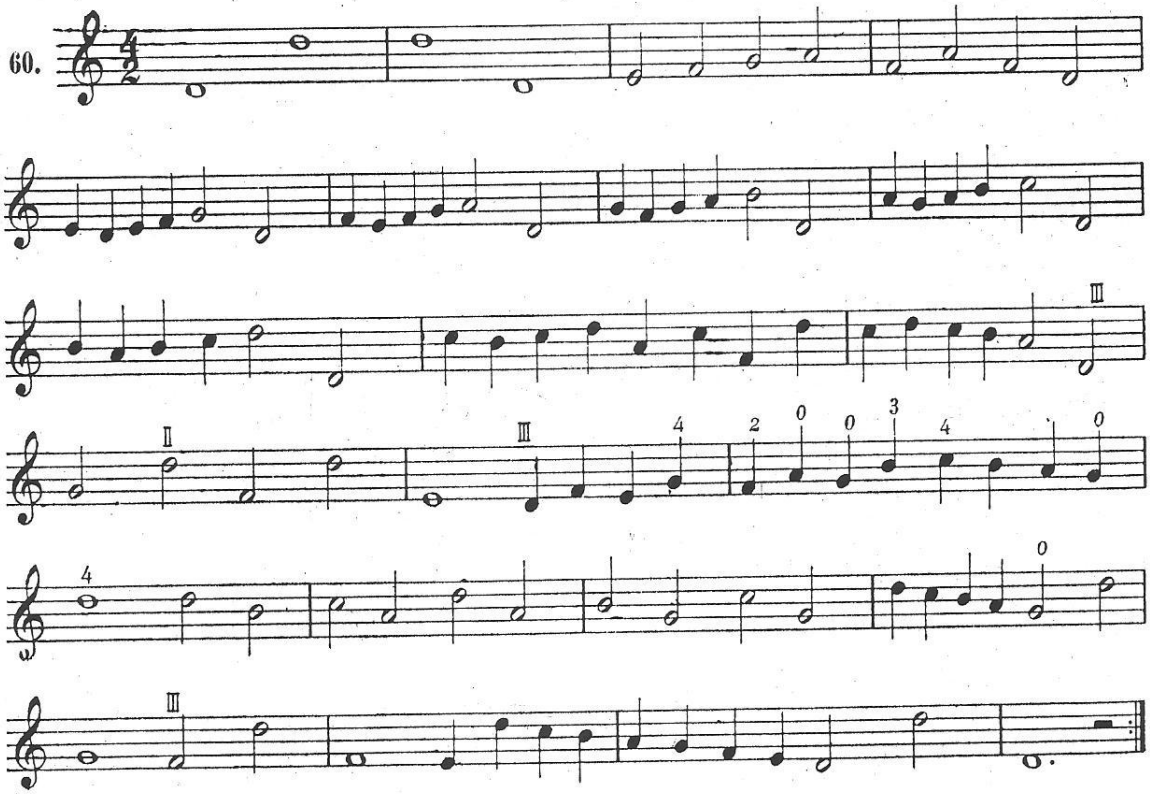


Octava

59.



Toate intervalele
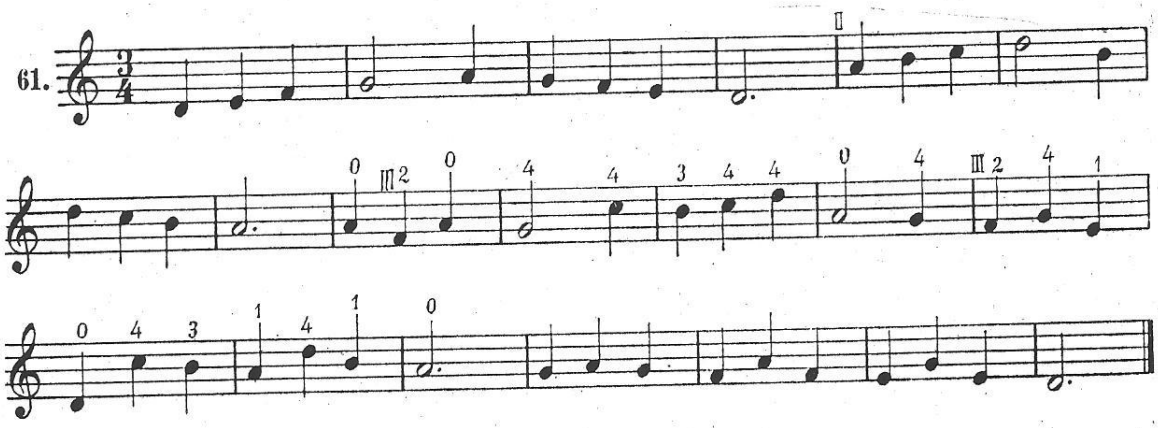
60.
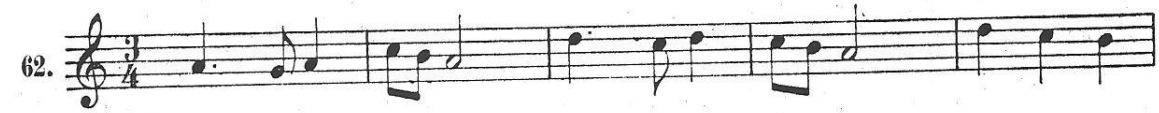


Exerciţii melodice pe diferite grupe de coarde
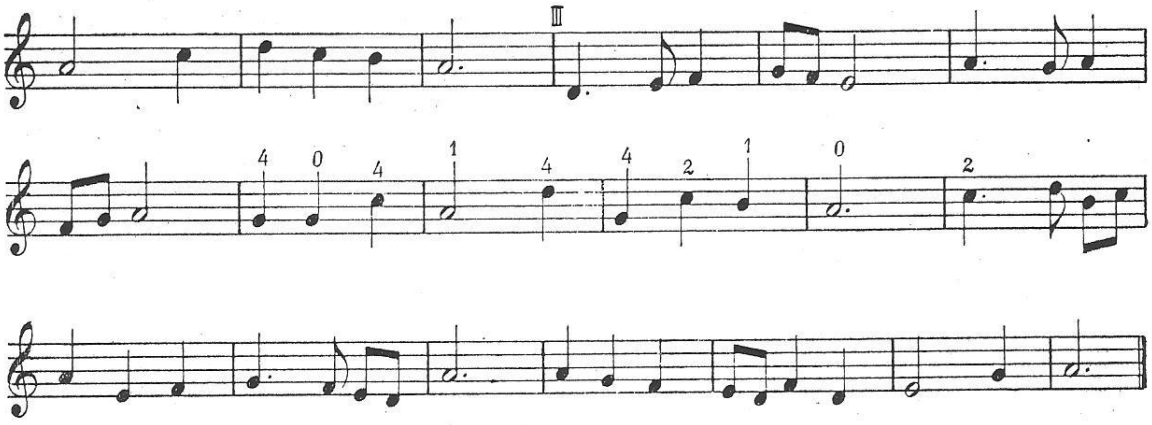
Toate grupele de coarde

61.
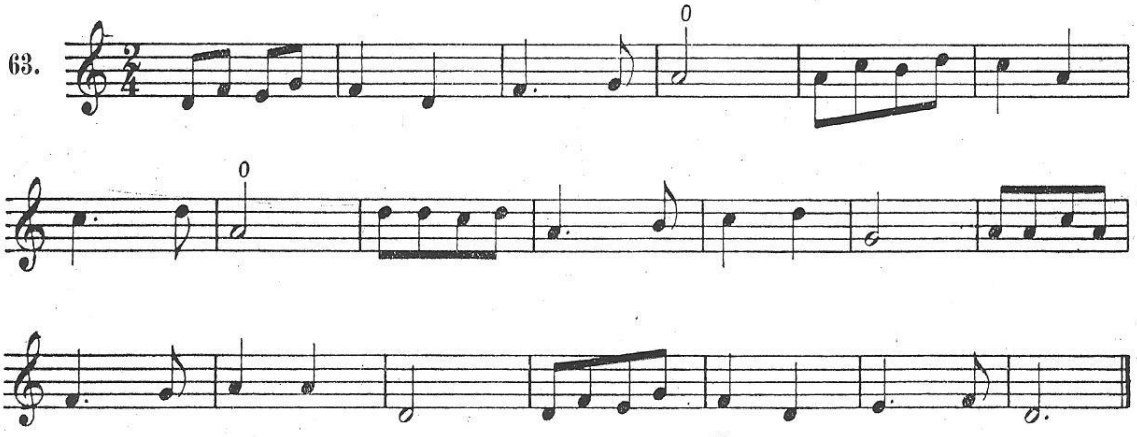


62.





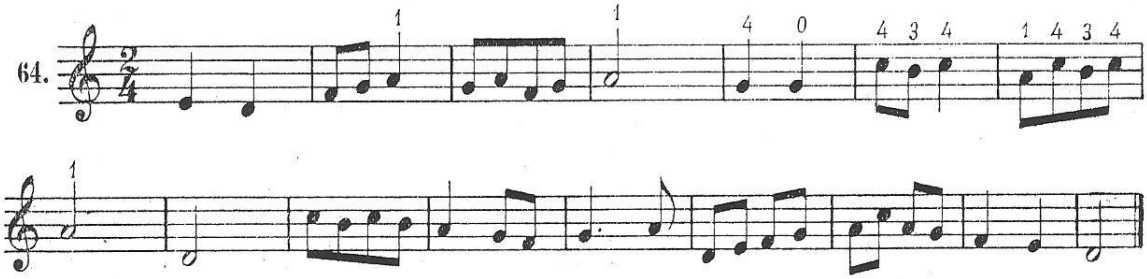
Grupa I şi grupa a II-a

63.



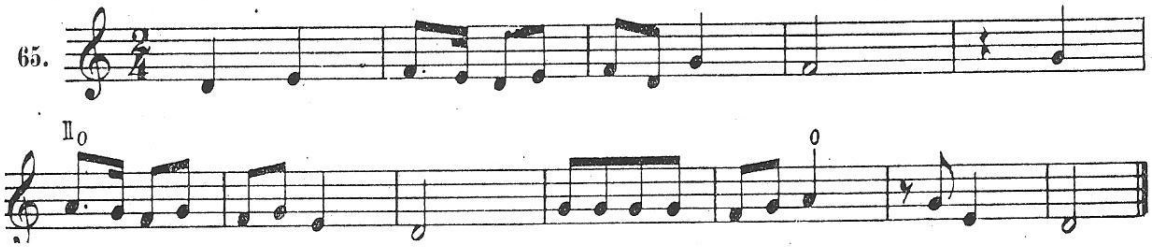
Grupa a III-a şi grupa a IV-a

64.
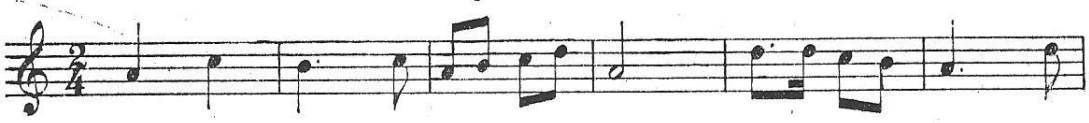


Grupa I
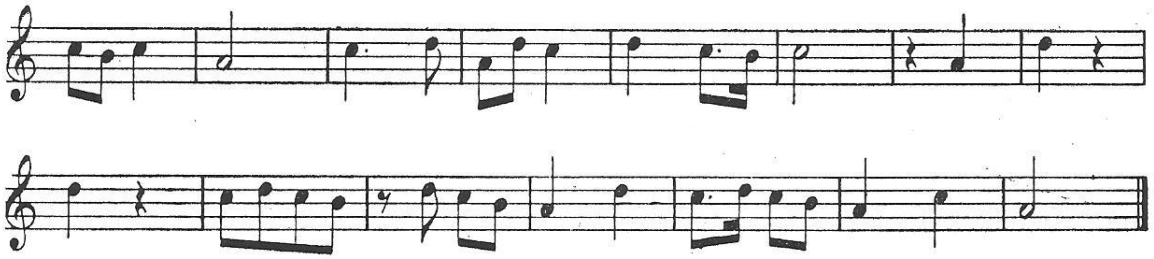
65.
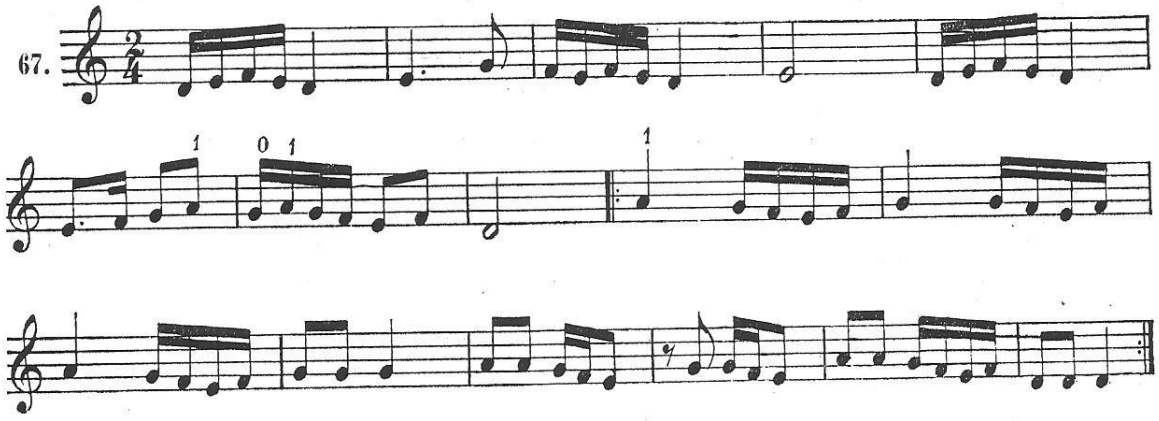


Grupa a II-a

66.
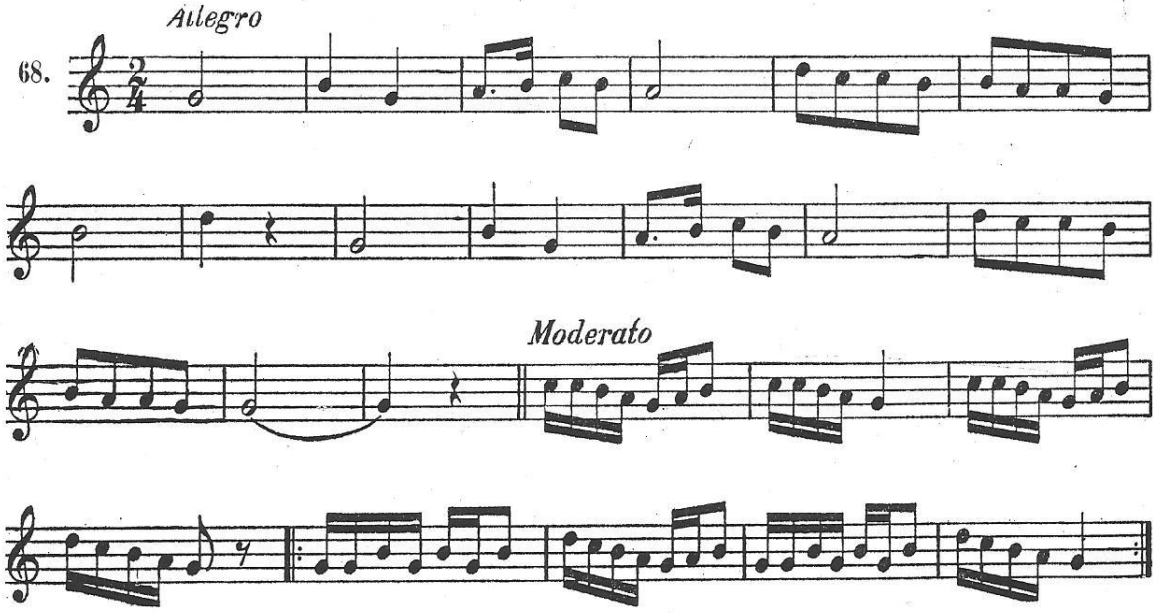




Grupa a III-a
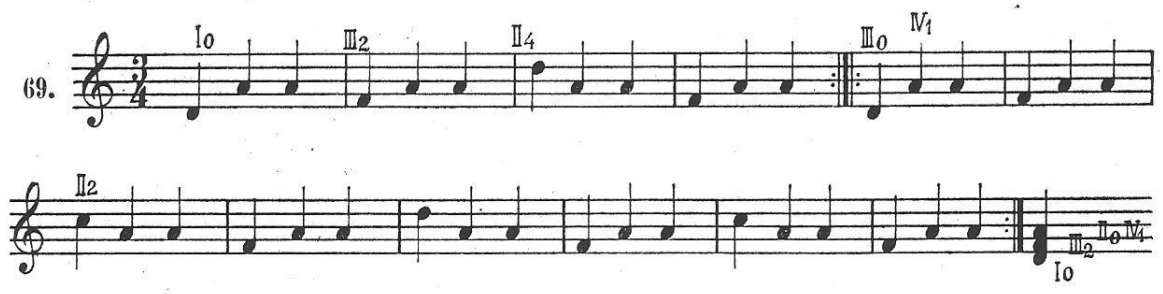


Grupa a IV-a
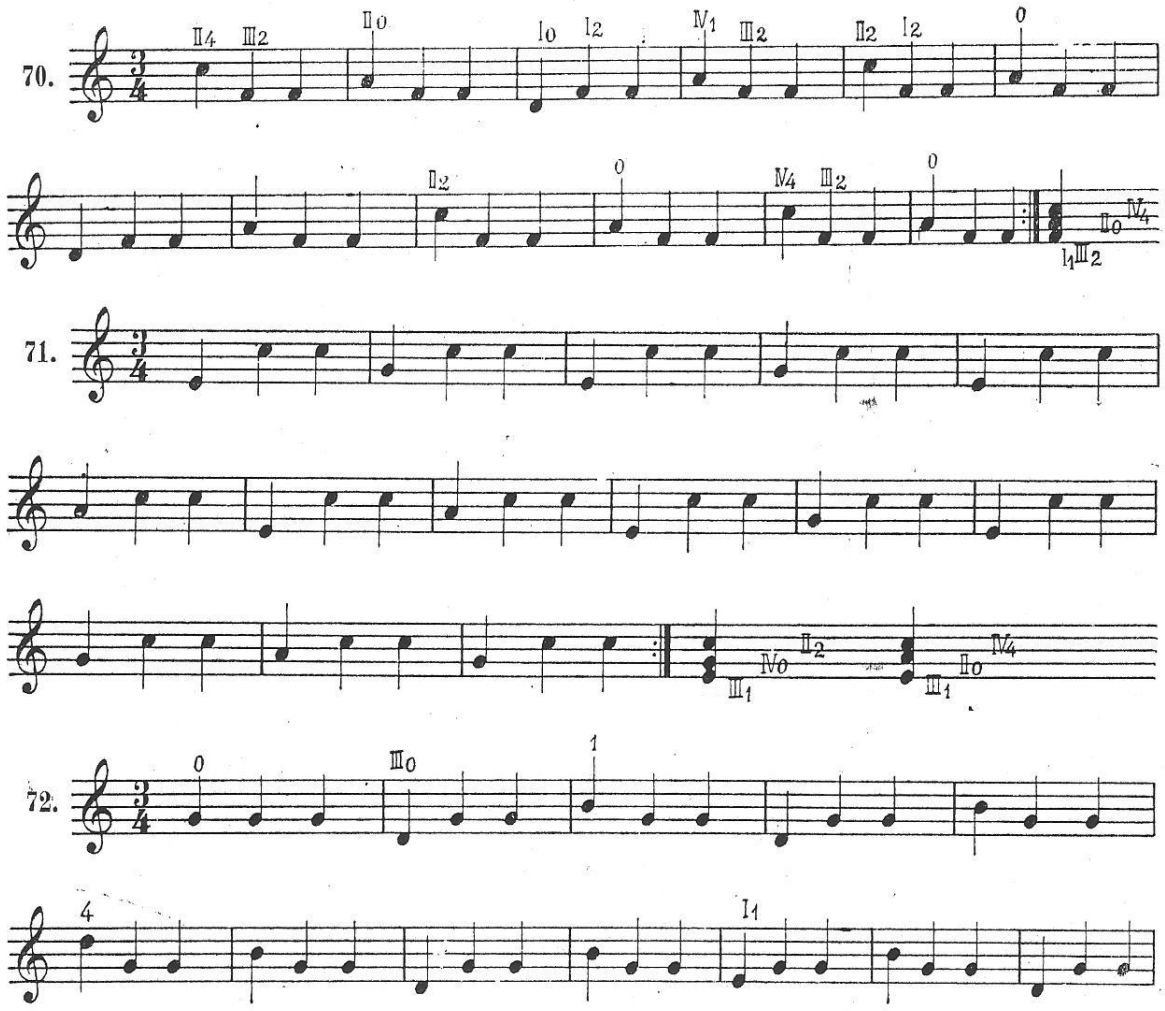


EXERCIŢII PENTRU PREGĂTIREA ACORDURILOR
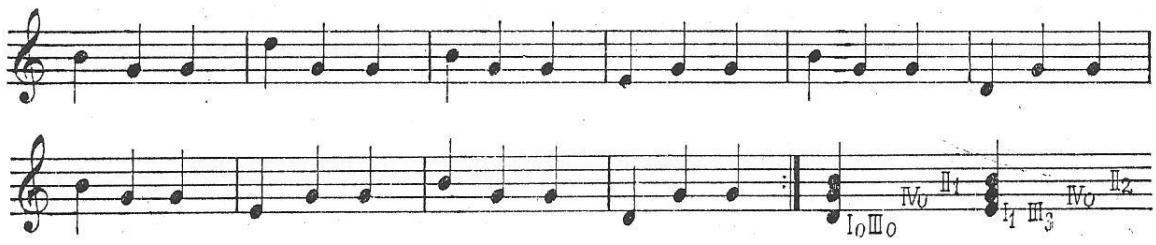
Acordurile la cobză se obţin prin trăsături repezi ale penei peste grupurile de coarde. Pentru aceasta digitaţia trebuie să fie pregătită dinainte. Pentru a preîntîmpina eventuale neclarităţi în obţinerea acordurilor vom avea grijă ca toate grupurile de coarde să fie pregătite pentru emiterea sunetelor ce fac parte din structura acordului. Astfel, la sfîrşitul exerciţiului nr. 69 cvinta acordului de re va fi obţinută de grupa a II-a de coarde libere dar şi de grupa a IV-a pe care punem degetul 1. Acordul se mai poate obţine numai cu primele trei grupe, dar repeziciunea trăsăturii penei

nu poate izola grupa a IV-a de restul grupelor de coarde, decît cu mare greutate și după un îndelungat exercițiu, așa încît pregătirea acordului la care să ia parte și grupa a IV-a de coarde, în cazul de față, este mult mai prevăzătoare.

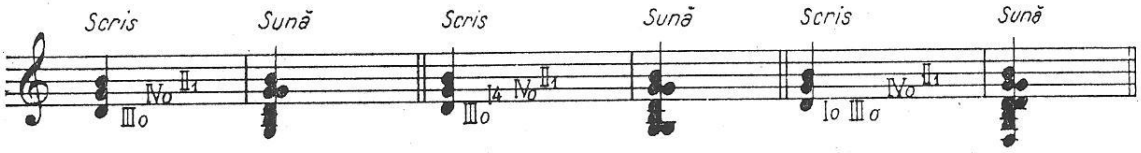


În acordul de la sfîrșitul exercițiului nr. 70 întîlnim un caz de *digitație excepțională*. Fundamentala fa are o dublă digitație: pe grupa I și pe grupa a III-a de coarde. Pentru nota fa se întrebuințează degetul 2 pe ambele grupe în mod obișnuit, însă în obținerea acestui acord folosind toate grupele de coarde nu este posibil să întrebuințăm numai degetul 2. Va trebui ca pe grupa întîi să folosim degetul 1 în locul degetului 2, sau dacă pe grupa I de coarde folosim degetul doi, atunci pe grupa a III-a vom pune degetul 3. Putem renunța la grupa I izolînd-o de restul grupelor de coarde și atunci digitația devine normală. Izolarea primei grupe de restul coardelor este mai la îndemînă decît izolarea grupei a IV-a, dar dacă vrem să obținem acest acord în stare directă, grupa întîi de coarde este necesară, altfel acordul sună în răsturnarea întîi.
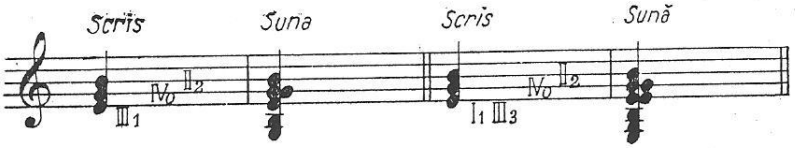




În exercițiul nr. 71, acordurile se bazează pe izolarea grupei I de coarde, iar acordurile exercițiului nr. 72 pot fi redate cu și fără prima grupă de coarde. Pentru înțelegerea mai clară a sonorității aceluiași acord în care se întrebuințează sau se omite grupa I de coarde, vom arăta ambele cazuri cu sonoritatea lor reală, după acordajul cobzei.



Stare directă — Răsturnarea a doua
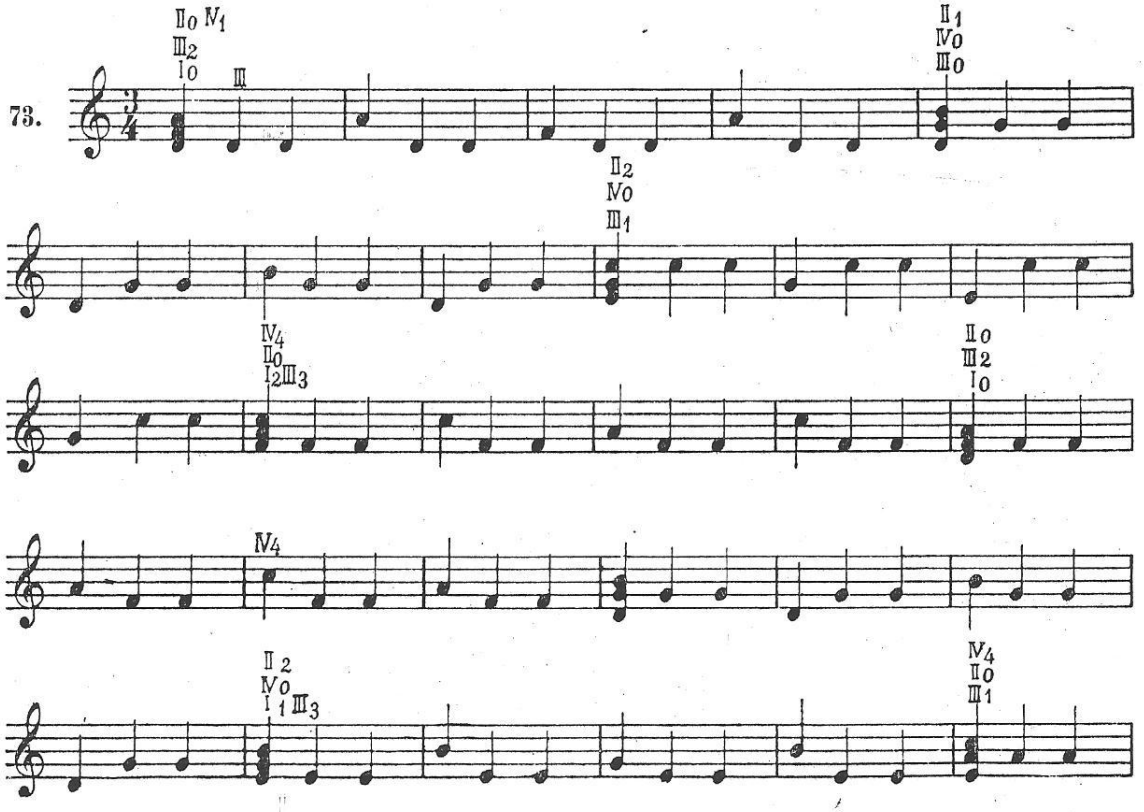
Acordul lui sol major
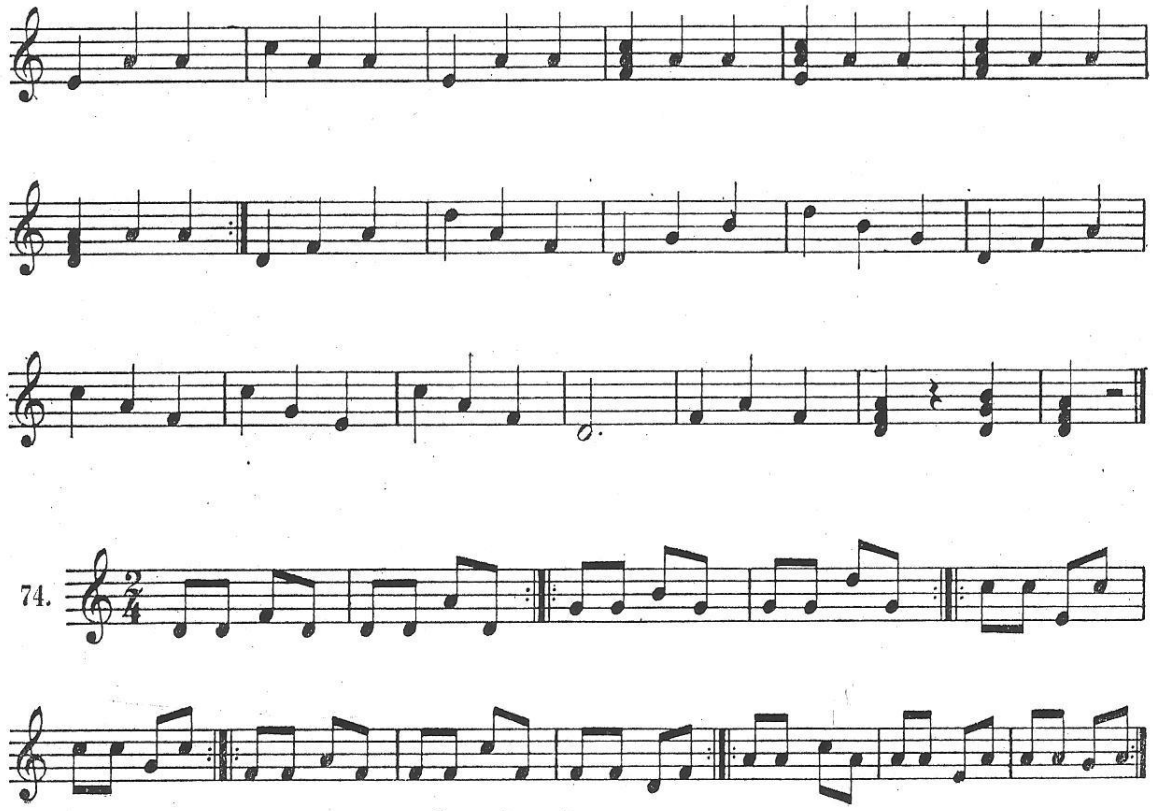


Răsturnarea I — Stare directă

Acordul lui mi minor

În acordul mi minor întîlnim și digitație excepțională.

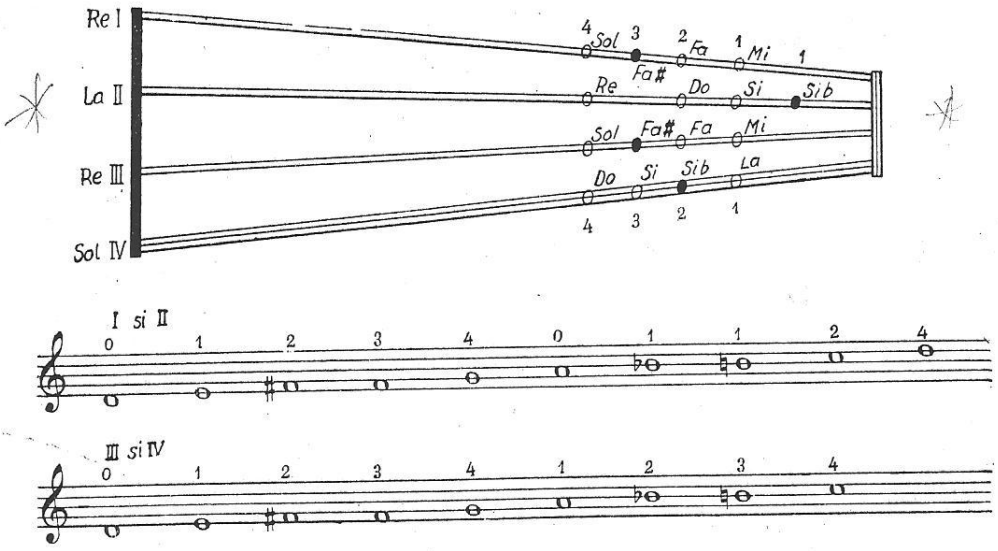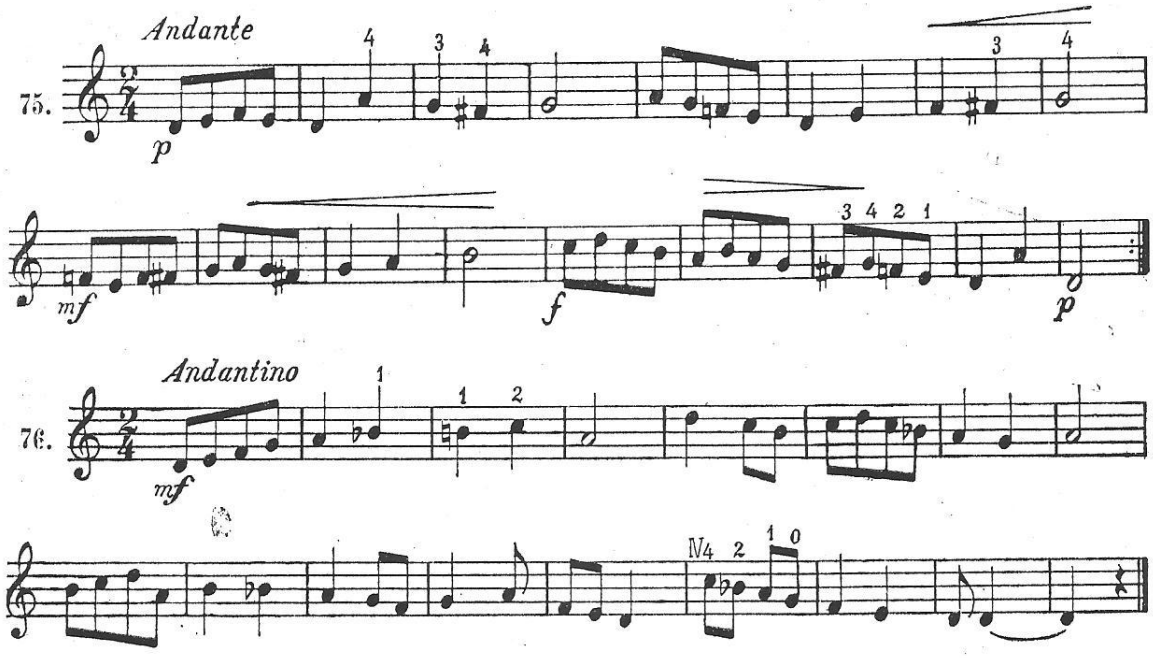




EXERCIȚII CU SEMNE DE ALTERAȚIE

(Întrebuințarea lui fa ♯ și si ♭)

Pe grupa I și a III-a de coarde nu am folosit pînă acum degetul 3. El este rezervat pentru nota fa ♯. Degetúl 2 pe grupa a IV-a se rezervă pentru nota si ♭, cum arată schița de mai jos. Si ♭ mai poate fi obținut cu degetul 1 pe grupa a II-a, așezat ceva mai jos spre capul cobzei.

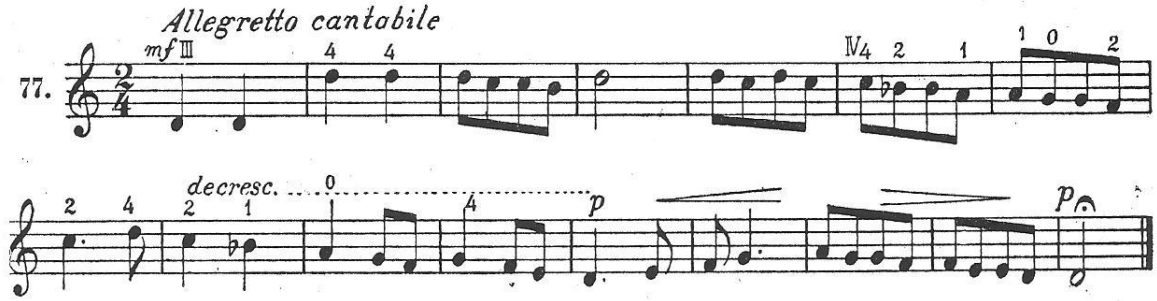




Cît îi muntele de înalt

(Cîntec popular)
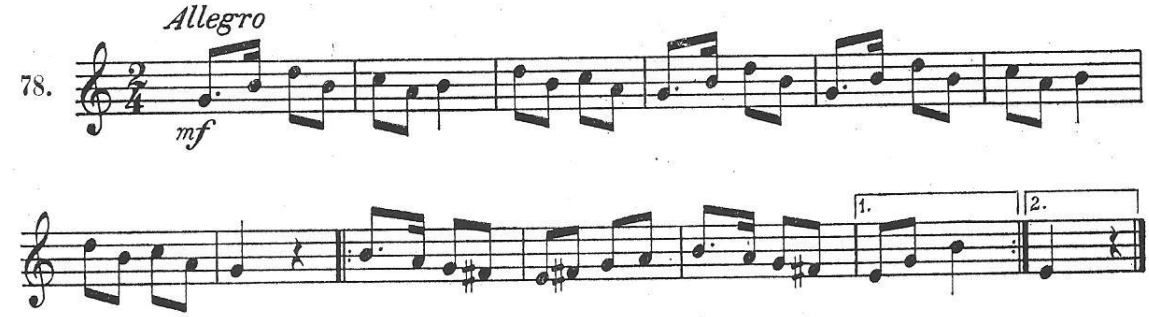
Cules și notat de *C. Zamfir*



Ilinca [1]

(Joc popular)

Cules și notat de *C. Zamfir*
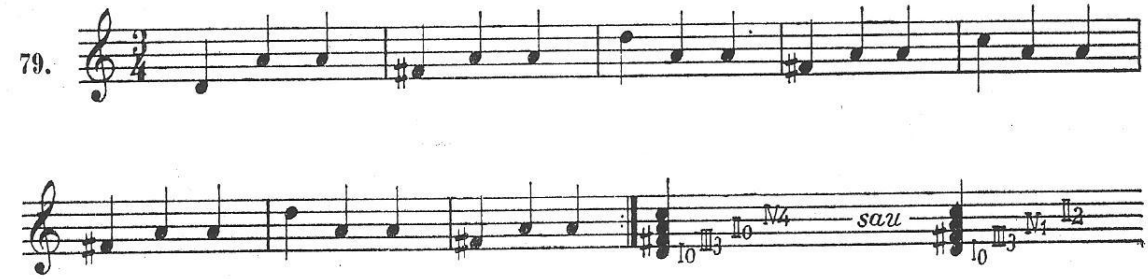


[1] De la cobzarul Chitan Costache din Copelnița — Iași.

Exerciţii pregătitoare pentru înlănţuirea acordurilor cu ajutorul septimei de dominantă
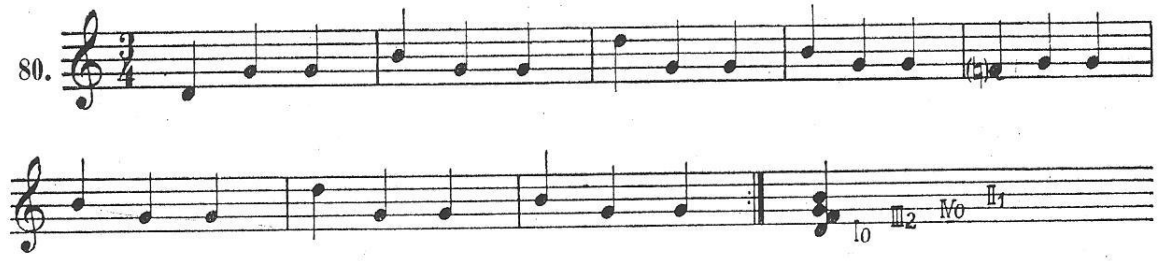
Septima de dominantă a lui sol

79.
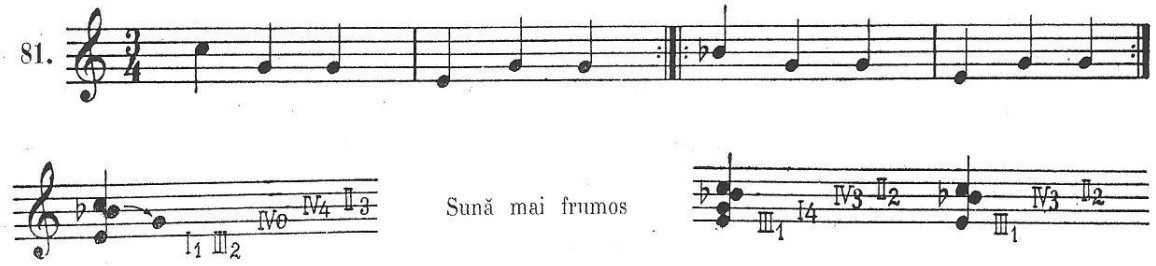


Septima de dominantă a lui do

80.



Septima de dominantă a lui fa

81.
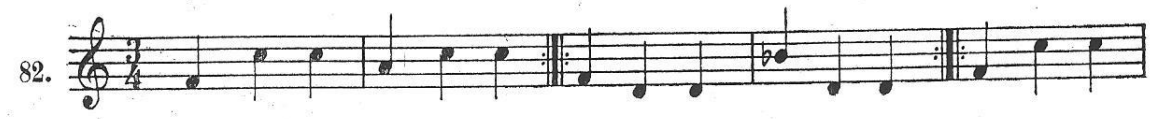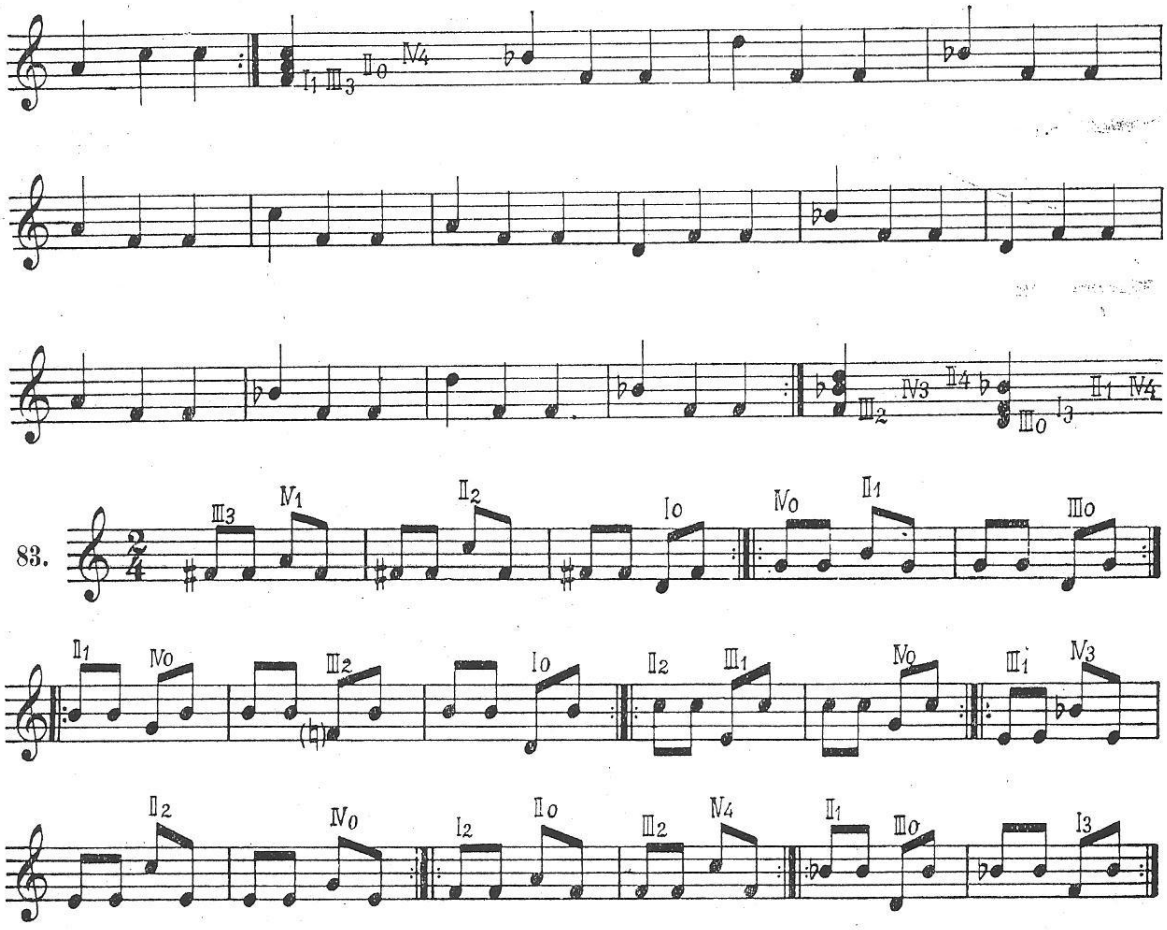


Septima de dominantă a lui fa este unul din acordurile greu de obţinut la cobză din cauza digitaţiei. Unul din sunetele acestui acord trebuie să aibă digitaţie excepţională. Să luăm pe rînd cele trei cazuri ale acestui acord din exerciţiul nr. 81.

În cazul întîi, acordul se obţine cu septimă dar fără cvintă sau cu cvintă dar fără septimă, după cum punem degetul 4 pe grupa a IV-a de coarde ca să obţinem pe si♭ sau ridicăm acest deget lăsînd grupa a IV-a liberă ca să obţinem pe sol. Acordul complet nu se poate obţine cu digitaţia indicată decît prin alternarea lui si♭ cu sol, dar se obţine o sonoritate frumoasă a acordului în cazul al doilea, luînd pe si♭ în mod excepţional cu degetul 3, în locul degetului 2. Cazul al treilea nu este decît o reducere a cazului al doilea prin eliminarea grupei I de coarde.

De asemeni sîntem nevoiţi să întrebuinţăm digitaţie excepţională şi pentru acordurile din exerciţiile nr. 82 şi 83, mai ales la acordul al doilea, din cauza degetului 1 întrebuinţat pentru obţinerea lui si ♭ pe grupa a II-a de coarde degetul 2 nu mai ajunge să ia fa pe grupa I şi se foloseşte degetul 3, extensiunea degetelor fiind prea mare în poziţia normală.

82.
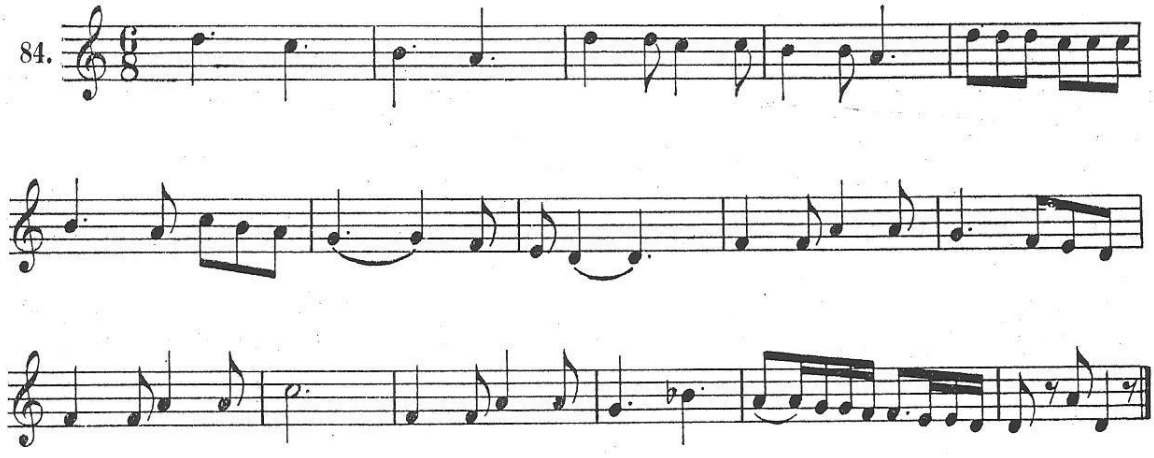




83.
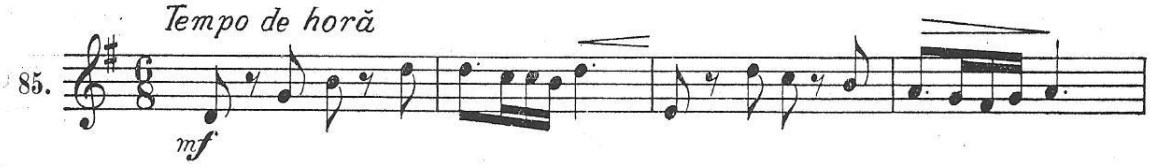
Exerciţii melodice în măsura $\frac{6}{8}$

Muzica de *C. Zamfir*



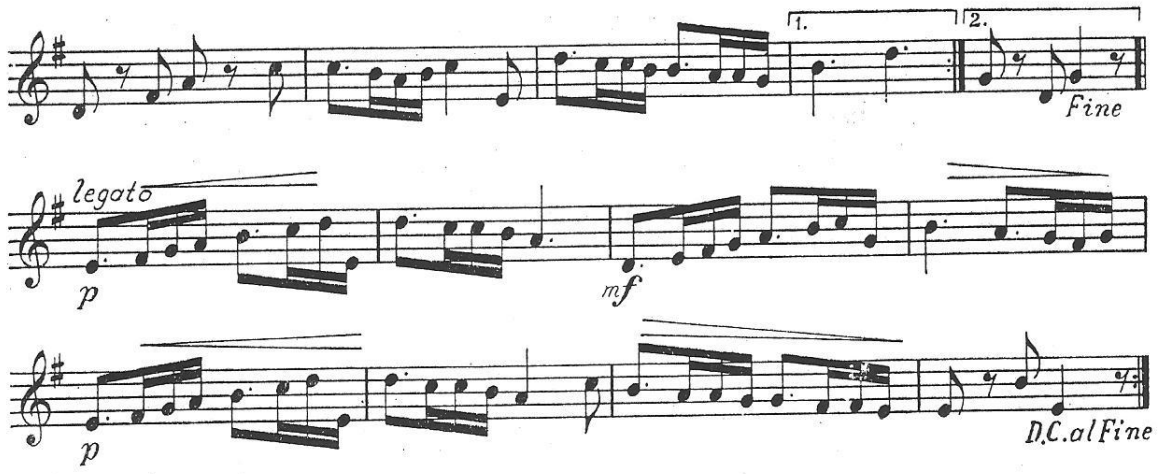
84.

Muzica de *C. Zamfir*
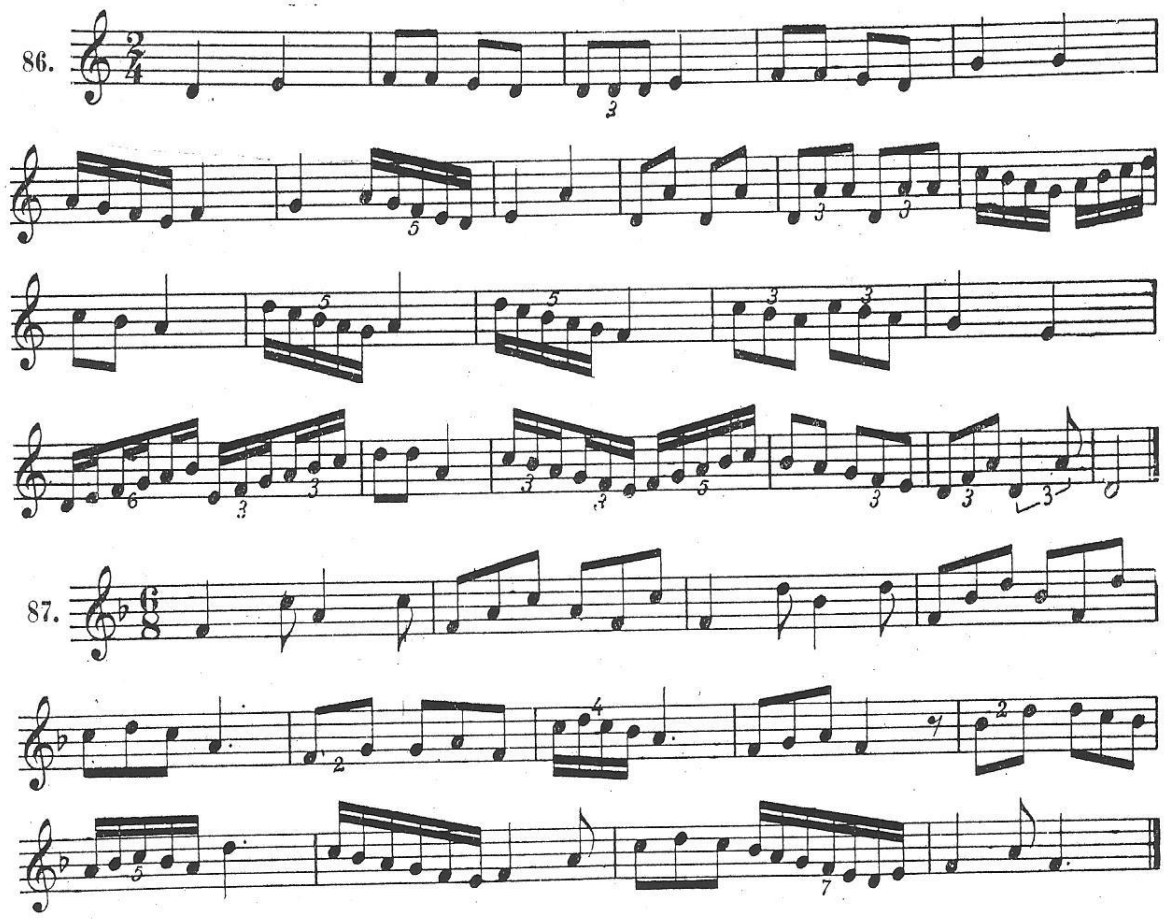


85. *Tempo de horă*

mf



Exerciții melodice cu diviziuni neregulate



ACOMPANIAMENTUL POPULAR[1]

Acompaniamentul popular se bazează pe formule caracteristice prin ritmul lor și prin acorduri arpegiate. Trei din ele sînt mai obișnuite: hora lentă — zisă bătrînească, hora la două și sîrba

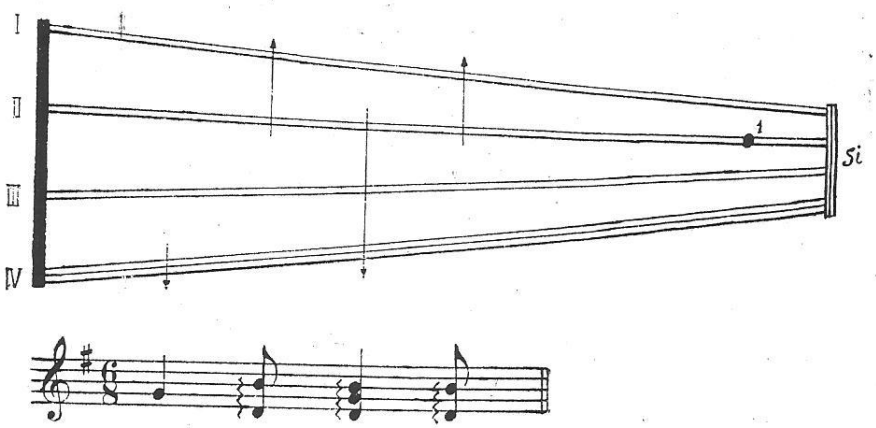
[1] Este cunoscut de muzicanții noștri populari sub numele de «țiitură», cînd «ține de horă» sau cînd «ține de sîrbă». Întrebuințînd primele trei grupe de coarde (I, a II-a, a III-a) ei zic că acompaniamentul este «de sus», iar cînd folosesc grupele a II-a, a III-a, a IV-a, de coarde, acompaniamentul este «de jos».

Mişcarea mîinii drepte trebuie să se orienteze în formula ce o are de cîntat după dispoziţia coardelor şi a posibilităţilor de emitere a sunetelor. Instrumentistului îi vine mai la îndemînă să facă mişcările mîinii drepte cu pana în sus pe grupele I şi a II-a de coarde, pentru sunetele accentuate şi cu pana în jos pe grupele a III-a şi a IV-a de coarde. El este dator să-şi deprindă mişcările mîinii drepte dînd accente de sus în jos şi de jos în sus, după cum e necesar.

ACOMPANIAMENTUL DE HORĂ LENTĂ

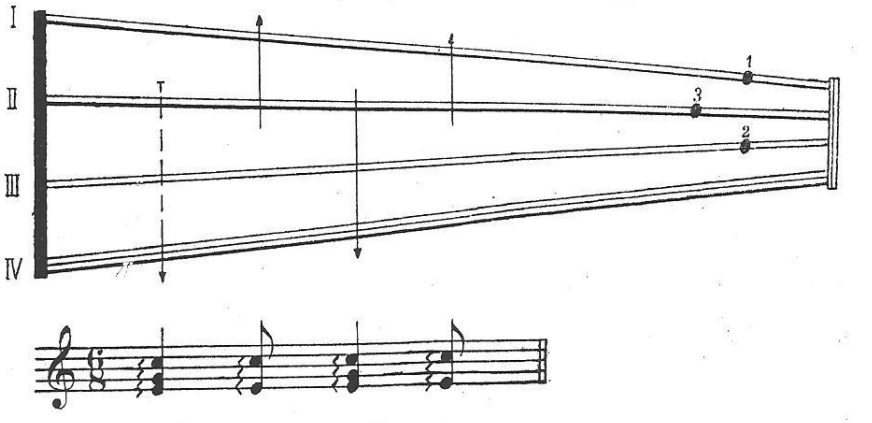
În general acompaniamentul unei hore lente de $\frac{6}{8}$ se face pe ritmul de pătrime urmată de o optime, în care pana se mişcă în mod obişnuit de sus în jos şi invers atît de lent, încît sunetele acordului se pot auzi unul după altul ca arpegiul, de aceea însemnăm acordul precedat de o linie verticală şerpuită care arată că se cîntă arpegiat.

Accentele la acompaniamentul de horă lentă sînt date de mişcările în jos ale penei după cum putem observa din schemele următoare:



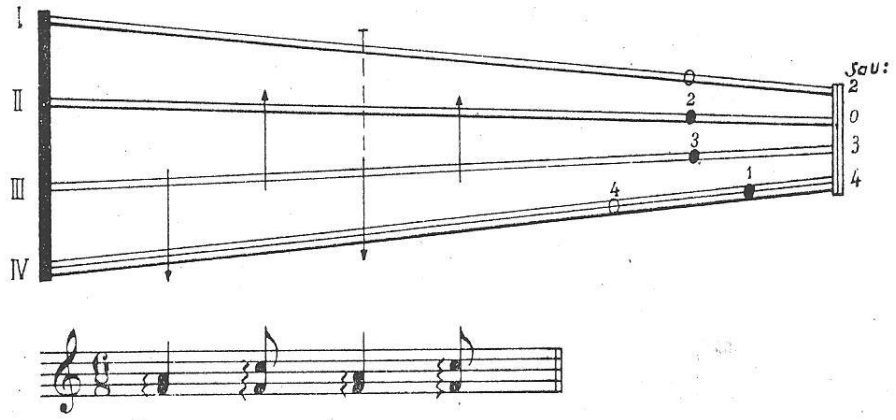
Sol major

Nu este obligatoriu să se cînte pe grupa I de coarde în aceste exerciţii, dar e mai colorat şi deci mai artistic întrebuinţarea tuturor grupelor de coarde. Cu prima pană se obişnuieşte să se dea acordul întreg, aşa precum arată săgeata punctată din schema următoare, dar la început e bine ca instrumentistul să se obişnuiască să separe grupele de coarde şi să stăpînească bine degetele.



Do major

Executarea continuă numai în acorduri devine monotonă şi deci neartistică. Cobzarii mari din trecut ca şi cei de azi nu întrebuinţează acest fel de a cînta. Ei folosesc resursele sonore ale instrumentului cu economie, însă cît mai variat posibil.



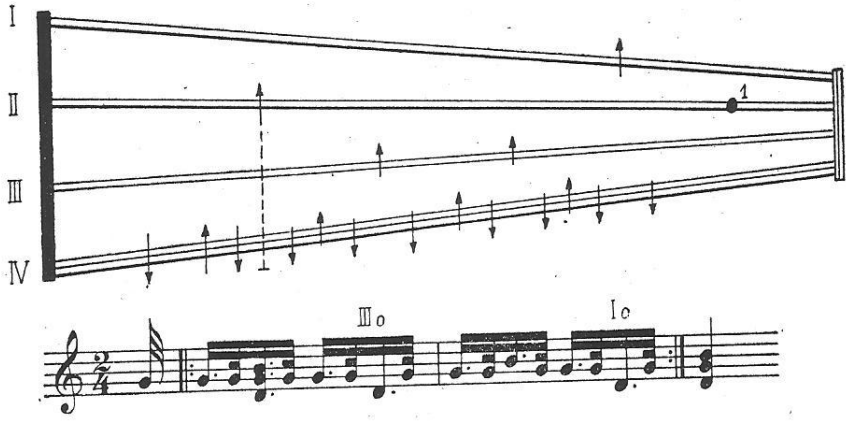
Fa major

ACOMPANIAMENTUL DE HORĂ LA DOUĂ

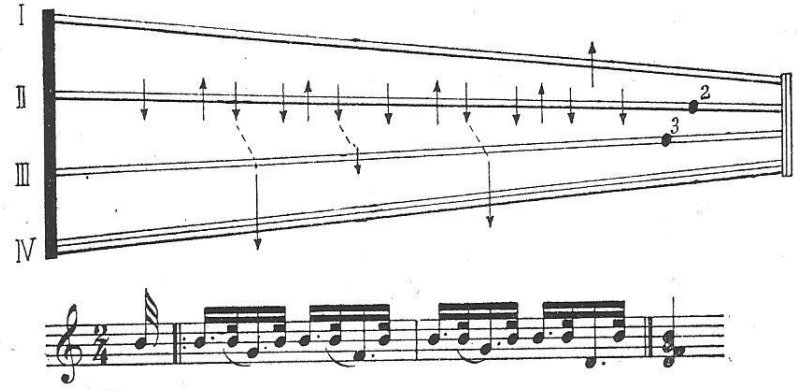
Hora în măsura $\frac{2}{4}$, numită mai pe scurt « hora la două » se începe cu un acompaniament rar, în valori egale de şaisprezecimi şi apoi treptat se ajunge la punctarea şaisprezecimilor şi la tempo real, moderato. Direcţia penei se poate schimba după:

a) Formula ritmică, păstrînd simetria în mişcările mîinii.

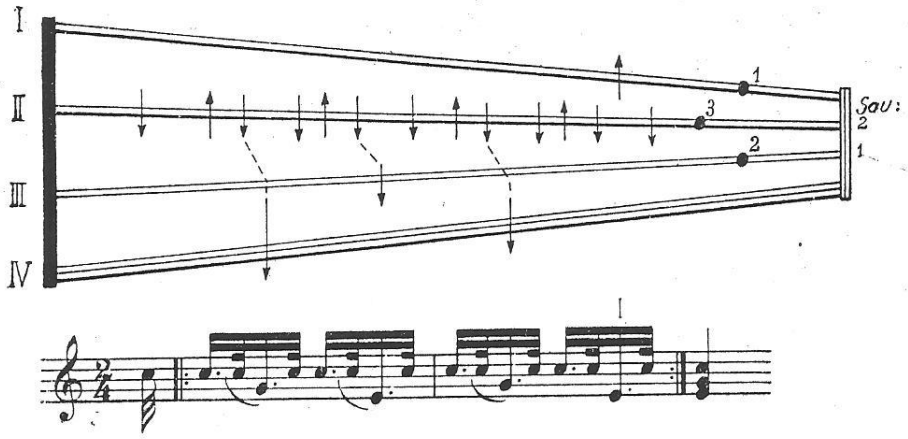
b) Grupa de coarde pe care se cîntă mai mult în acompaniament şi care poate permite prelungirea mişcării penei în aceleaşi direcţii, după cum arată schemele următoare:



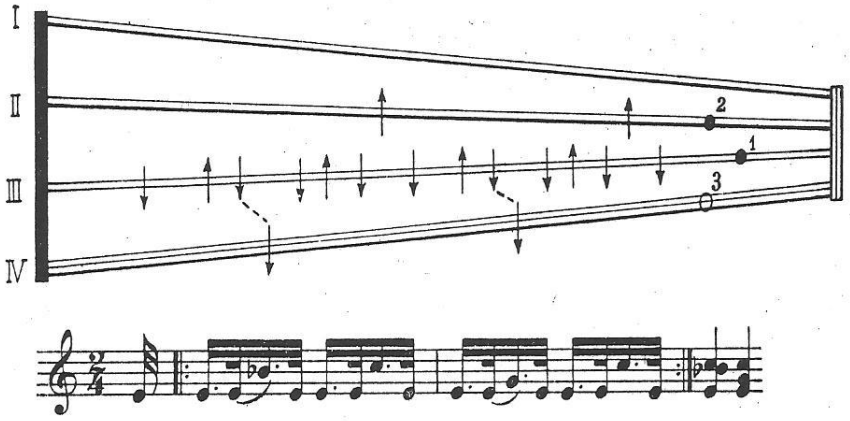
Sol major



Septima de dominantă a lui do

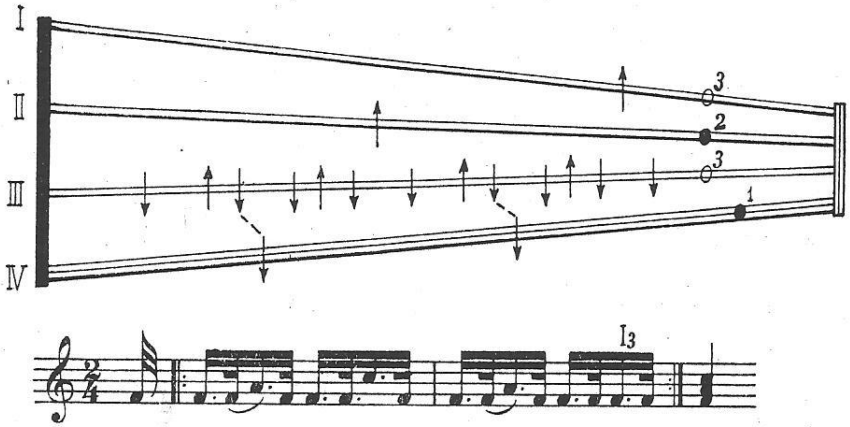


Do major



Septima de dominantă a lui fa

Degetul 3 se ridică



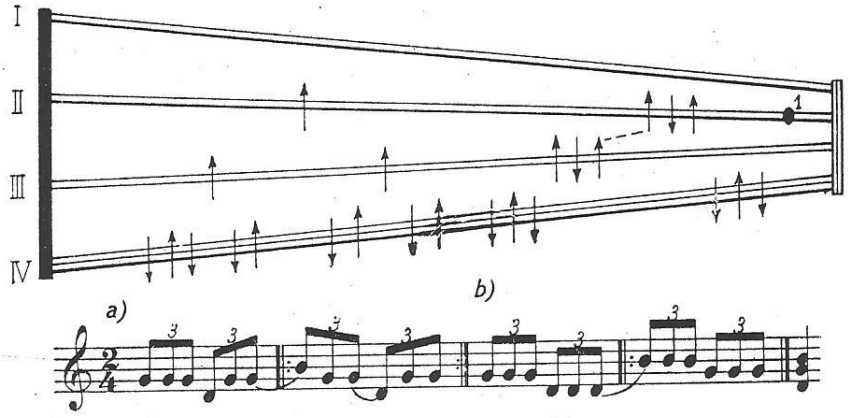
Fa major

Degetul 3 se mută de pe III pe I

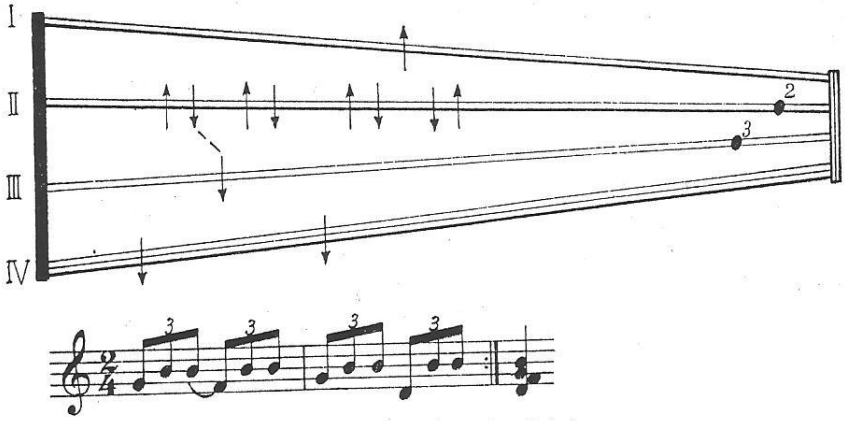
Direcţia penei arătată în schemele de mai sus nu arată singura posibilitate de mişcare a mîinii drepte ci una din ele. Instrumentistul, pe măsură ce-şi va însuşi tehnica instrumentului, va căuta posibilităţi de mişcare a mîinii cu cît mai mici eforturi.

ACOMPANIAMENTUL DE SÎRBĂ

Sîrba este un joc în măsura $\frac{2}{4}$ derivat din horă, cu o mişcare repede, spre a se deosebi de horă care are mişcare potrivită. Acompaniamentul ei săltăreţ, în triolete, dă jocului o vioiciune mai mare. Formula melodică obişnuită în acompaniamentul de sîrbă este cea de la litera *a*). Se poate întrebuinţa şi formula melodică de la litera *b*).

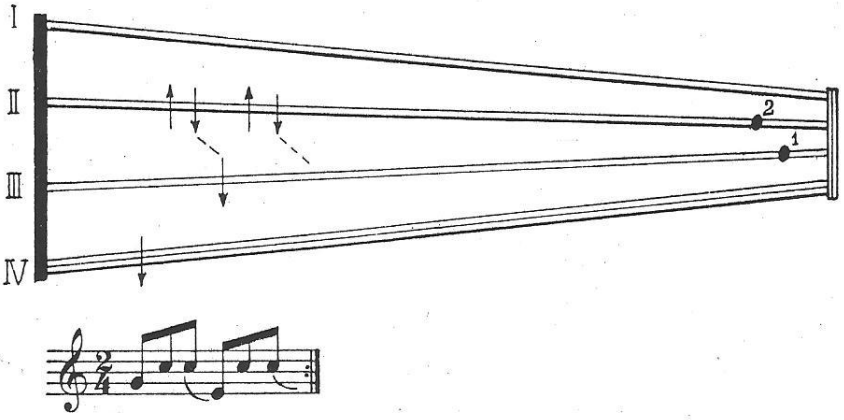


Sol major

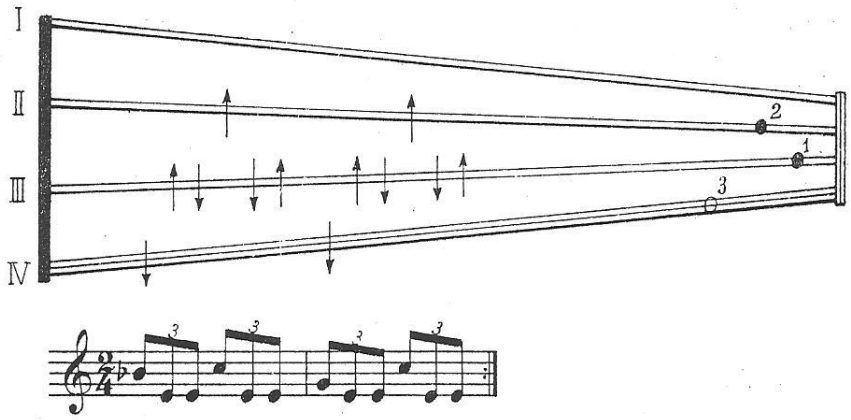


Septima de dominantă a lui do

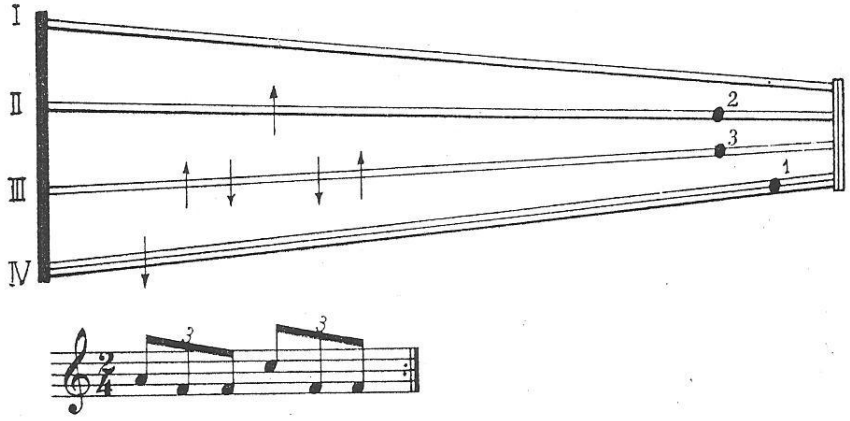
Degetul 2 se pune în locul degetului 1 care se păstrează pentru mi ♭ din do minor



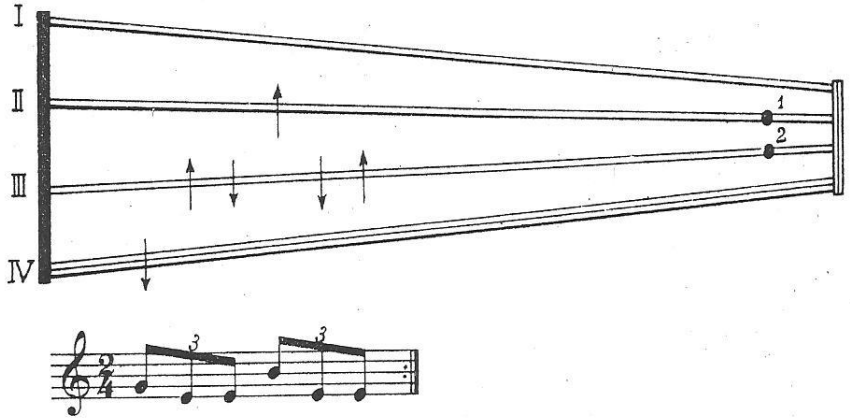
Do major



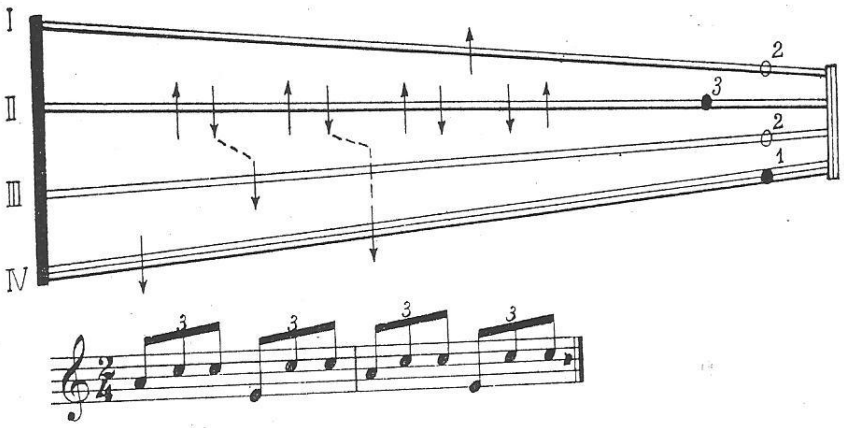
Septima de dominantă a lui fa



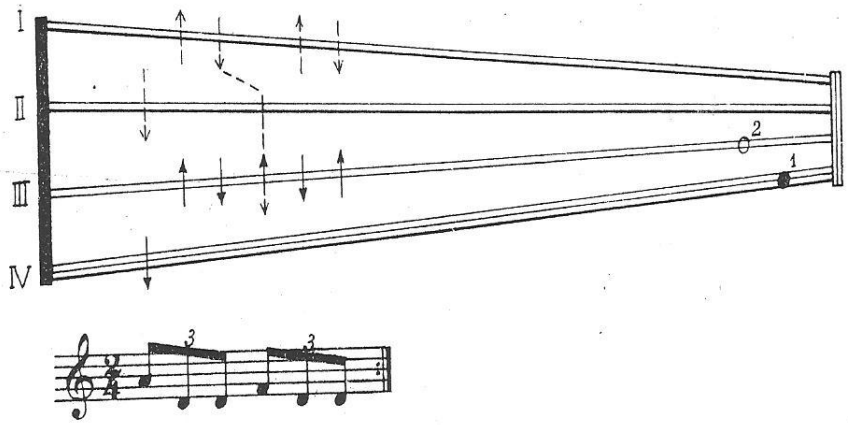
Fa major



Mi minor



La minor



Re minor

În ultima schemă săgeţile punctate arată că se poate cînta şi pe grupa I de coarde, în locul grupei a III-a. Degetul 2 se întrebuinţează alternativ cu coarda liberă.

N o t ă . În mod ştiinţific scrierea acompaniamentului de sîrbă trebuie să întrebuinţeze acelaşi valori de note ca şi ale horei « la două », din care derivă sîrba. În acest caz notaţia acompaniamentului de sîrbă foloseşte dublu triolete,



ceea ce pe de o parte îngreuiază citirea prin încărcarea scrierii cu valori mici, iar pe de alta ajungem ca în unele cazuri să folosim pentru sîrbă o mişcare mai lentă decît pentru horă. Diferenţiindu-se de horă printr-un ritm mai vioi, este normal ca sîrba să fie scrisă într-o mişcare mai repede decît hora, de obicei de două ori mai repede care este scoasă în evidenţă şi prin diferenţiere de notaţie. Pentru horă rămîne prin urmare ca indicaţie de mişcare moderato, iar pentru sîrbă allegro. Practica muzicală impune această notaţie, care se potriveşte mai bine şi cu scopul didactic.

Pentru studiile ştiinţifice comparative între horă şi sîrbă, desigur că o notaţie unitară este necesară, iar aceasta nu poate fi alta decît notaţia acelui joc care reprezintă sursa de creaţie pentru celălalt, în cazul de faţă, hora.

PARTEA A TREIA
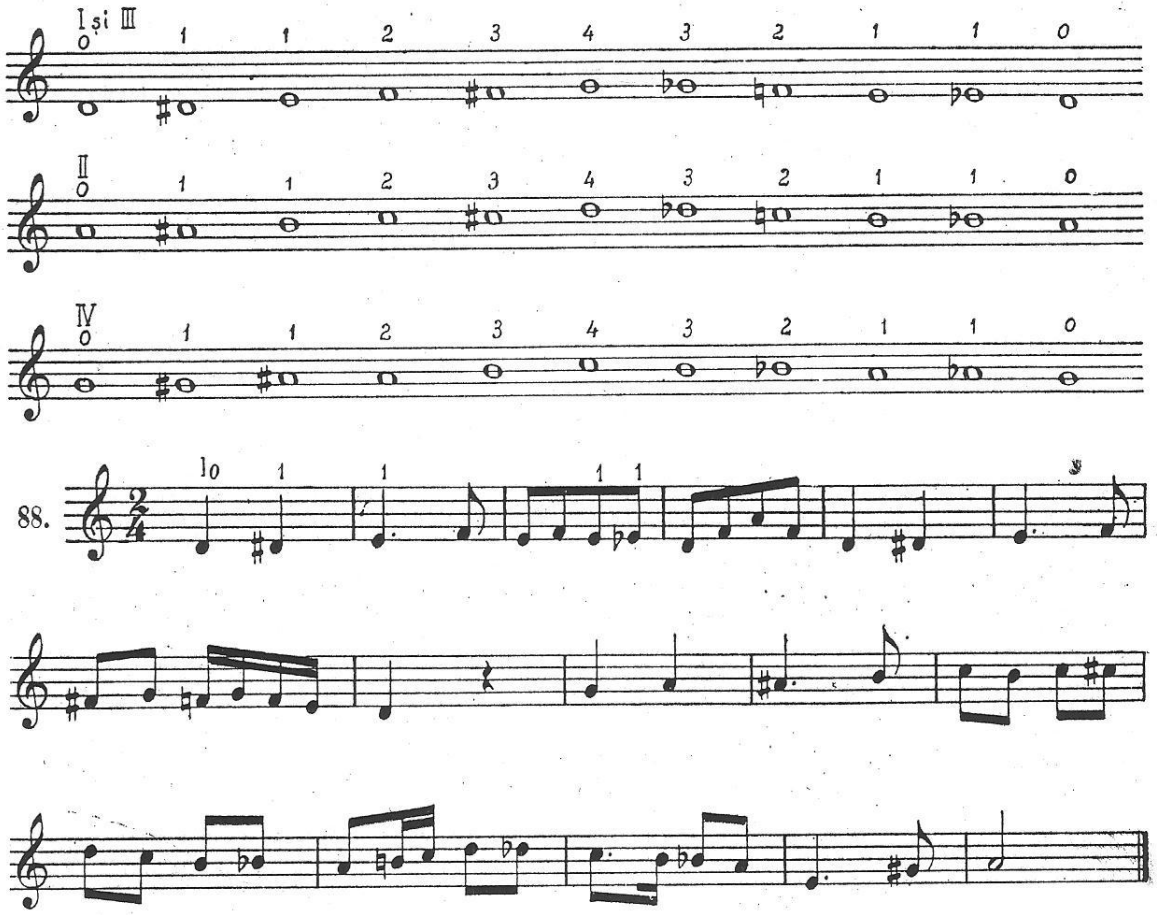
TEHNICA AVANSATĂ
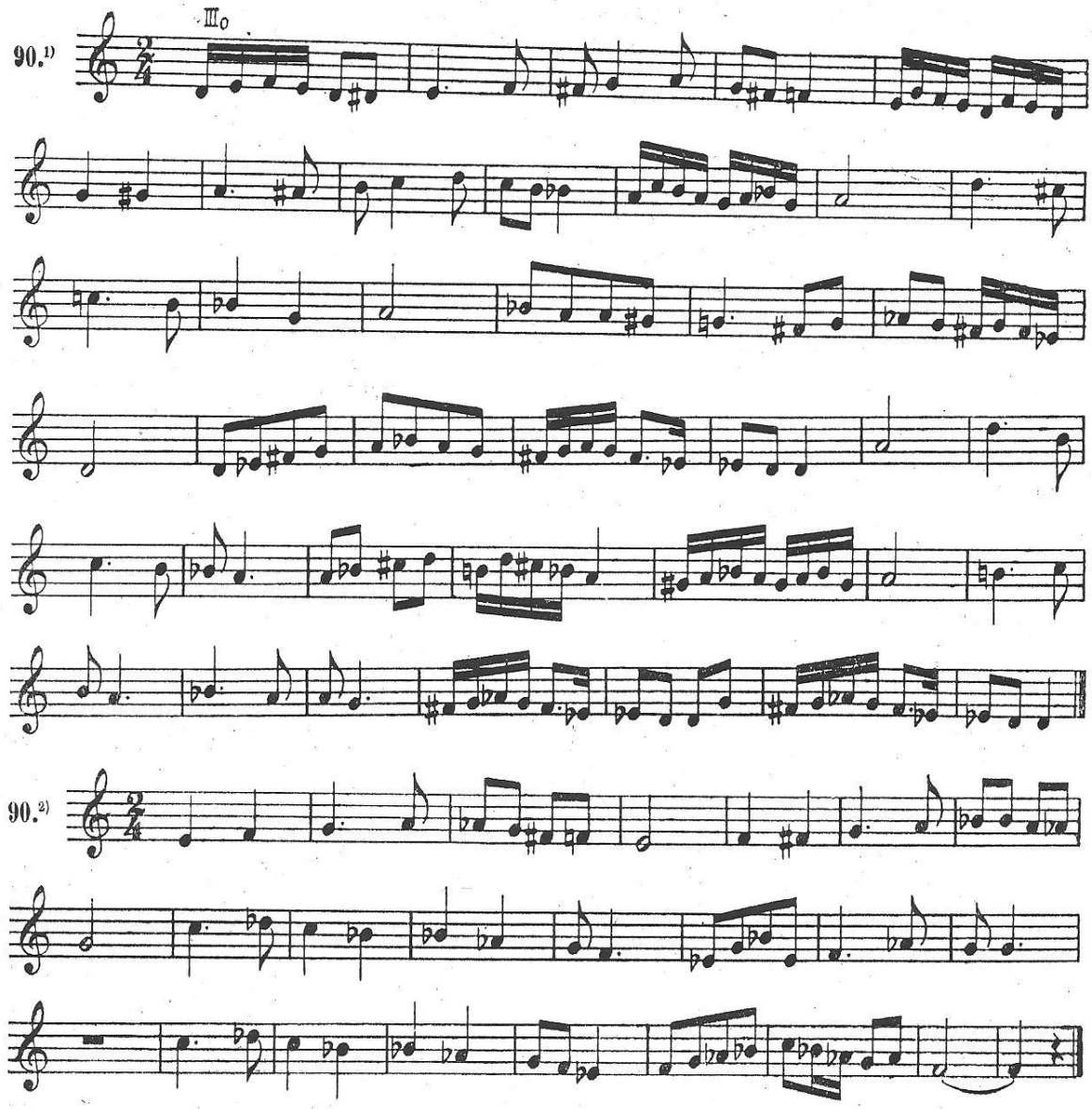
CAPITOLUL I

SCĂRILE CROMATICE

DIGITAŢIA SCĂRII CROMATICE

În emiterea sunetelor cromatice la cobză ne folosim de o anumită digitaţie pe care o dăm mai jos pe fiecare grupă de coarde:
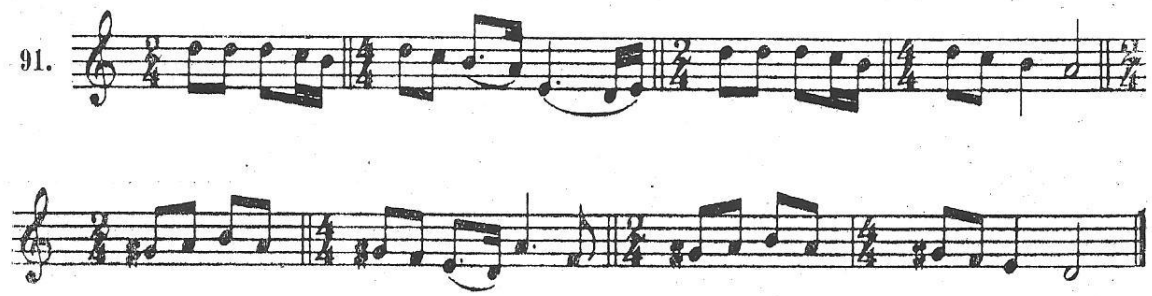




Melodii populare în moduri cromatice

Modul de re cromatic

Din arhiva Institutului de Folclor
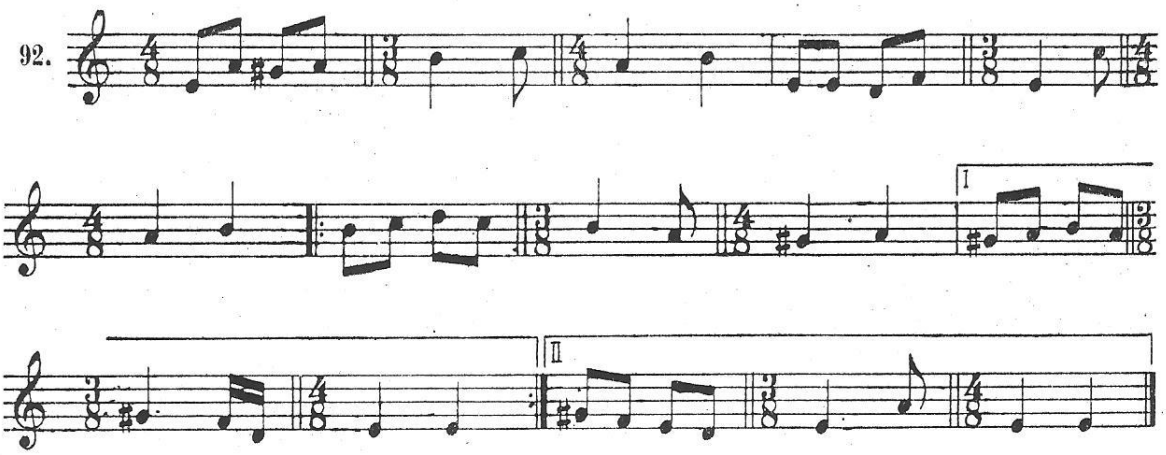


[1]) În acest exercițiu întîlnim și intervale de secundă mărită. Aceasta constituie caracteristica modului cromatic oriental.

[2]) Acest exercițiu începe cromatic, dar pe urmă se stabilește în tonalitatea fa minor natural. El ar putea avea la armură patru bemoli.

Modul de mi cromatic

Din arhiva Institutului de Folclor
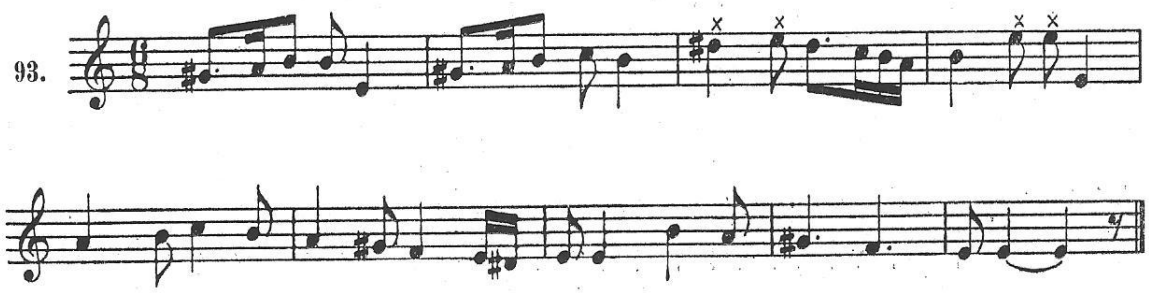
92.



Modul de mi dublucromatic

Din arhiva Institutului de Folclor

93.



N. B. Notele cu semnul × deasupra vor fi emise prin extensiunea degetului 4 şi lunecarea uşoară a mîinii stîngi.

CAPITOLUL II

SISTEMUL ARMONIC ŞI DIGITAŢIA COBZEI

În complexul celor douăsprezece tonalităţi muzicale cunoscute sub numele de sistemul armonic temperat, digitaţia cobzei îşi croieşte drum propriu, apropiind între ele tonalităţile omonime cu acordurile de septimă de dominantă şi septimă micşorată.

Bazîndu-se pe aceeaşi tonică *acordul major* — do major — *acordul minor omonim* — do minor — împreună cu acordul *de semptimă micşorată* — do — mi♭ — sol♭ — la (si♭♭) şi cel *de septimă de dominantă a lui fa* — do — mi — sol — si♭ — apar strîns unite între ele ca într-o familie, din cauza digitaţiei, în cea mai mare parte comună sau foarte apropiată celor patru acorduri.

Astfel schimbarea degetelor se poate face cu uşurinţă de la un acord la celălalt:

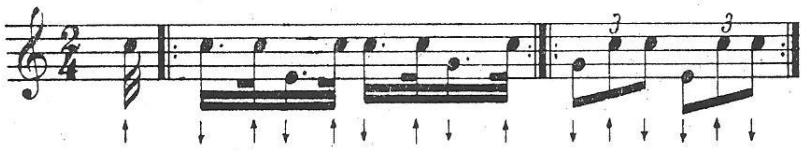
Acordurile pe aceeaşi tonică, în ordinea arătată, pot fi transpuse din cvintă în cvintă coborîtoare. Prin această înlănţuire trecem treptat prin cele douăsprezece tonalităţi ale sistemului muzical temperat.

Pornind de la tonalitatea do vom urmări digitaţia tuturor tonalităţilor în exerciţiile care urmează. Cunoscînd semnificaţia cifrelor romane, a cifrelor arabe, precum şi a săgeţilor, avem ocazia să vedem atît cazurile de digitaţie excepţională, cît şi cazuri speciale de trăsătură a penei.

Începem cu acordul major. Urmează acordul minor, septima micşorată şi apoi septima de dominantă, întrucît aceasta din urmă face legătura cu tonalitatea următoare la cvinta inferioară. Pornind astfel de la tonalitatea do din cvintă în cvintă inferioară vom trece prin toate tonalităţile, mai întîi cu bemoli, apoi cu ajutorul enarmoniei vom trece la tonalităţile cu diezi şi ne vom întoarce din nou la tonalitatea do.

În acest scop vom folosi în loc de acorduri propriu-zise, acompaniamentele ritmico-armonice, proprii cobzei pentru horă şi sîrbă.

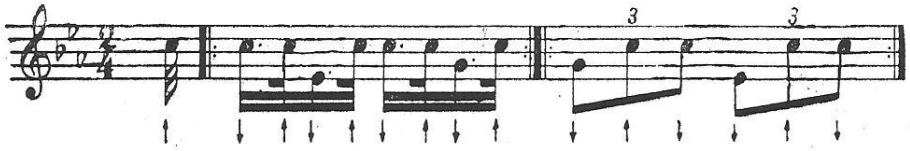
94.



1. *a)* Do major

Digitaţie: II_3 = do, III_2 = mi, IV_0 = sol

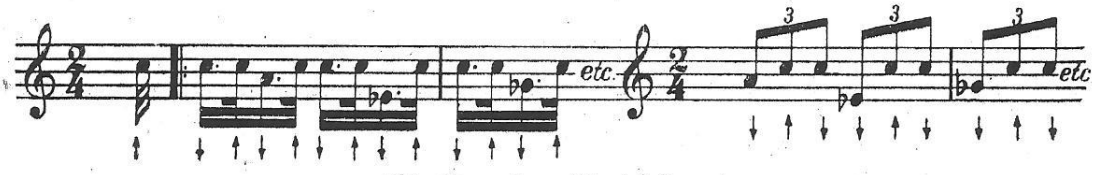
95.



b) Do minor

Digitaţia este ca la do major, cu deosebirea lui III_1 = mi♭.

96.

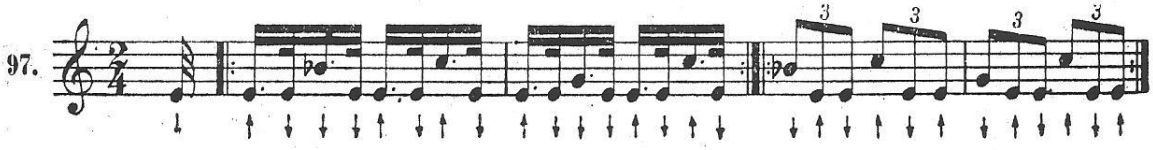


c) Septima micşorată a lui do

Digitaţie: II_3 = do, III_1 = mi♭, III_4 = sol♭ (fa♯) IV_2 = la (si♭♭).

Din cînd în cînd se ridică degetul 4, lăsînd să se audă mi♭.

97.

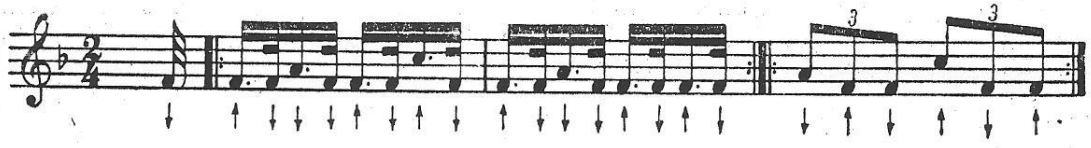


d) Dominanta lui fa

Digitaţie: II_2 = do, III_1 = mi, IV_3 = si♭, uneori I_1 = mi.

Cînd vrem să se audă sol, ridicăm degetul 3.

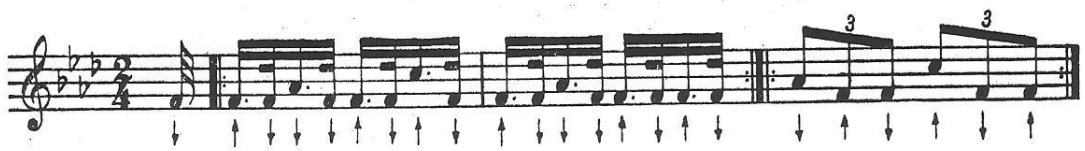
98.



2. *a)* Fa major

Digitaţie: III_3 = fa, IV_1 = la, II_2 = do. Uneori I_3 = fa. Aci degetele se încalecă.

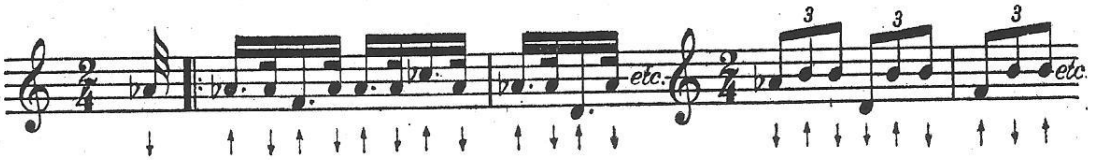
99.



b) Fa minor

Digitația este ca la fa major, afară de IV_1, care se mută puțin spre capul cobzei, pentru a da la♭.

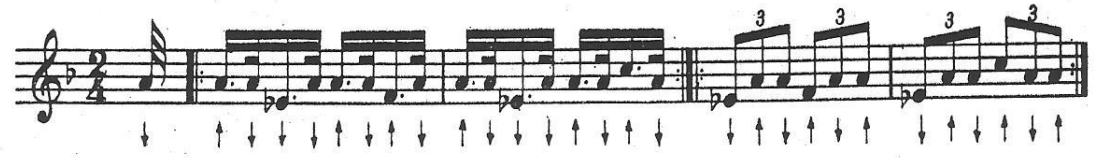
100.



c) Septima micșorată a lui fa

Digitație: I_3 = fa, II_2 = si (do♭), IV_1 = la♭, III_0 = re (mi♭♭).

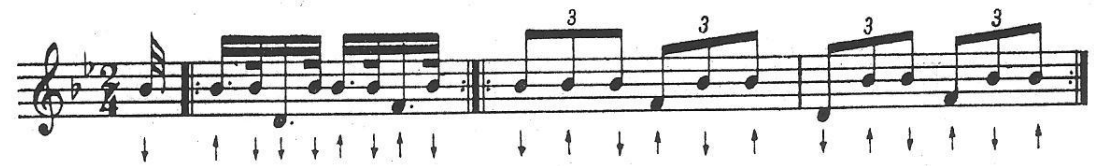
101.



d) Dominanta lui si♭

Digitație: I_0 = fa, II_0 = la, II_2 = do, III_1 = mi♭.

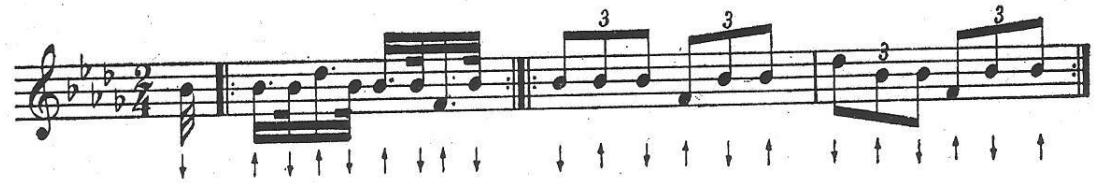
102.



3. *a)* Si♭ major

Digitație: II_1 = si♭, III_0 = re, I_3 = fa.
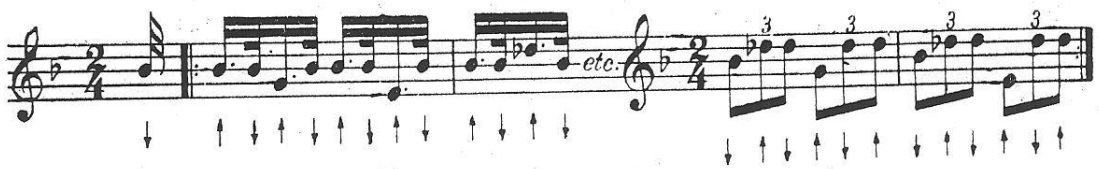
103.



b) Si♭ minor

Digitație: IV_3 = si♭, II_4 = re♭, III_2 = fa.

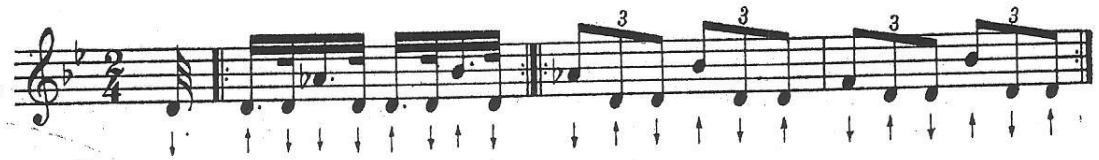
104.



c) Septima micșorată a lui si♭

Digitație: IV_2 = si♭, III_1 = mi (fa♭), III_4 = sol♭, II_3 = re♭ (do♯).
Degetul 4 se ridică din cînd în cînd, pentru a se lăsa să se audă mi (degetul 1)

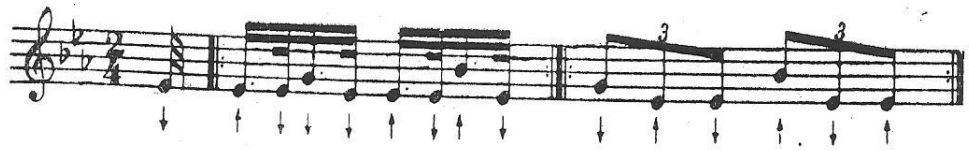
105.



d) Dominanta lui mi♭

Digitație: II_2 = si♭, III_0 = re, IV_3 = la♭, uneori III_4 = fa.

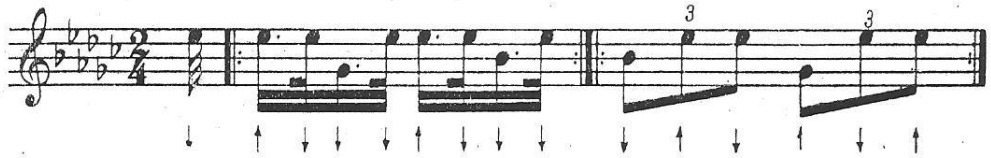
106.



4. *a)* Mi♭ major

Digitație: III_2 = mi♭, IV_0 = sol, II_1 = si♭.
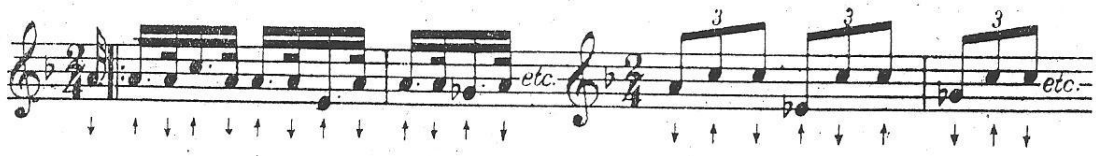
107.



b) Mi♭ minor

Digitația lui mi♭ minor nu se poate lua în poziția obișnuită a cobzei. Ea face parte din poziția a doua pe care o vom arăta mai tîrziu. II_3 = mi♭, III_2 = sol♭, IV_1 = si♭.

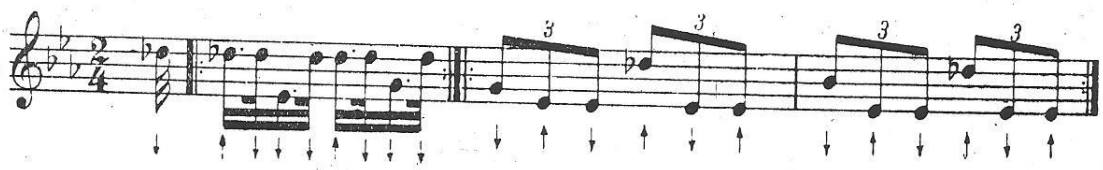
108.



c) Septima micșorată a lui mi♭

Are aceeași digitație ca septima micșorată a lui do.

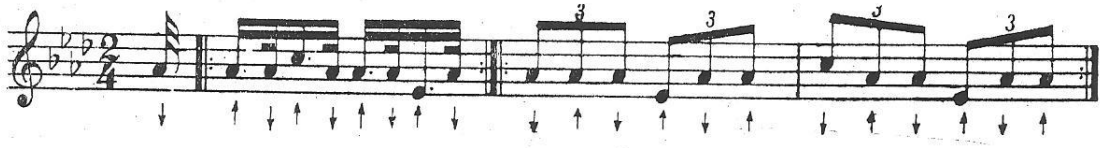
109.



d) Dominanta lui la♭

Digitație: III_1 = mi♭, IV_0 = sol, II_4 = re♭, uneori IV_2 = si♭.

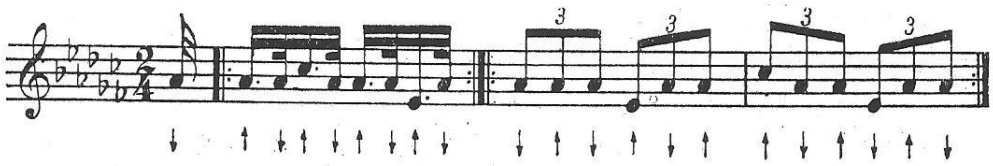
110.



5. *a)* La♭ major

Digitație: IV_3 = la♭, II_4 = do, III_2 = mi♭.

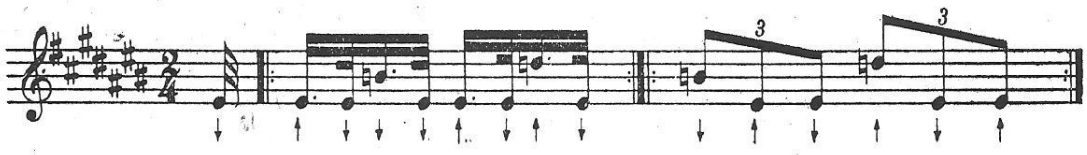
111.



b) La♭ minor

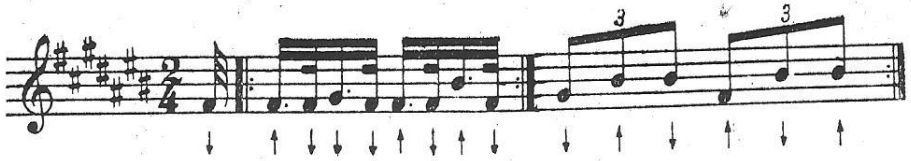
Digitație: III_2 = mi♭, IV_3 = la♭, II_4 = do♭.

112.



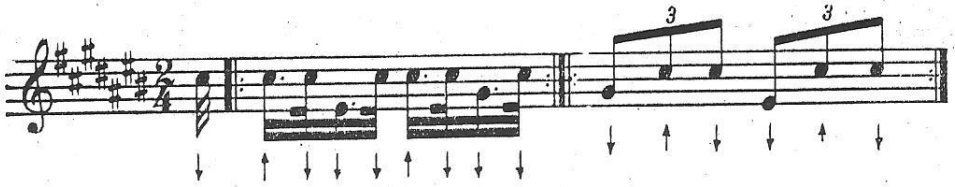
c) Septima micșorată a lui la♭ (sol♯)

Are aceeași digitație ca septima micșorată a lui fa.

113. 

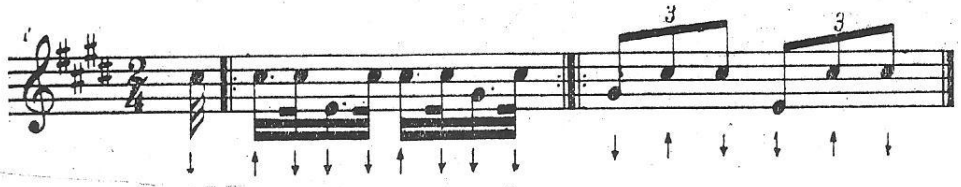
d) Dominanta lui re♭ (do♯)

Digitație: IV_1 = la♭ (sol♯), II_2 = do (si♯), III_3 = sol♭ (fa♯).

114. 

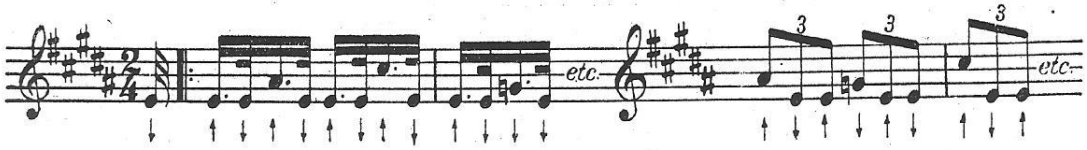
6. *a)* Re♭ major (do♯ major)

Digitație: II_3 = re♭ (do♯), III_2 = fa (mi♯), IV_1 = la♭ (sol♯).

115. 
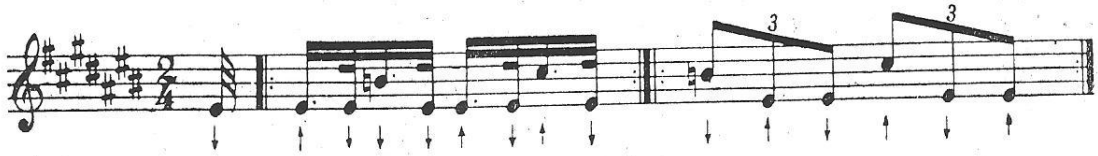
b) Re♭ minor (do♯ minor)

Are aceeași digitație ca mai sus, cu deosebirea că mutăm degetul 2 spre capul cobzei pentru a obține fa♭ (mi).

116. 

c) Septima micșorată a lui re♭ (do♯)

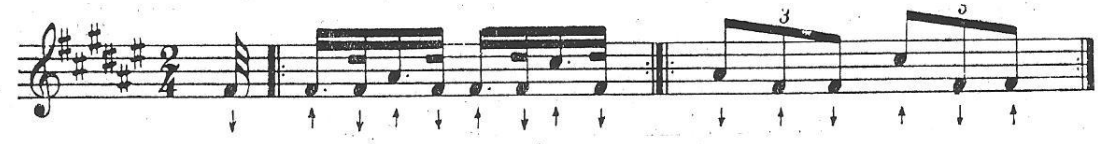
Digitație: III_2 = mi, IV_0 = sol, II_1 = si♭, II_4 = do♯.

117. 

d) Dominanta lui fa♯

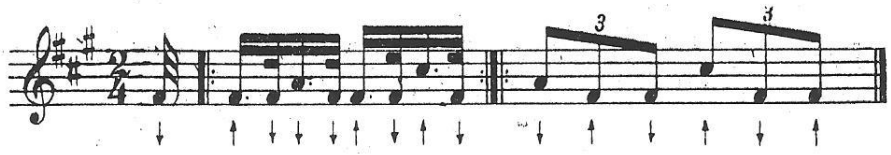
Digitație: II_2 = do♯, III_1 = mi♯, IV_3 = si.

La digitația de mai sus se adaugă nota re (II_4), schimbînd astfel din cînd în cînd cu do♯ și căpătînd septima micșorată a lui mi♯ enarmonic cu fa într-altă digitație, fără la♭, cum am văzut la ex. nr. 100.

118. 

7. *a)* Fa♯ major

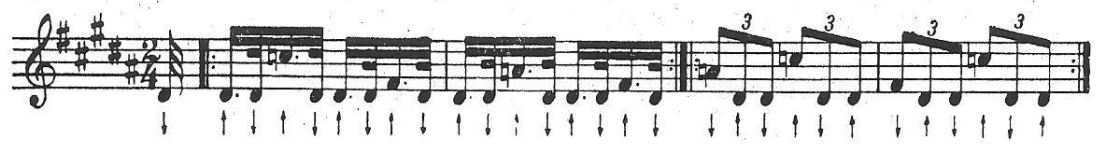
Digitație: III_3 = fa♯, IV_1 = la♯, II_2 = do♯.

119. 

b) Fa♯ minor

Are aceeași digitație ca mai sus, cu deosebirea că degetul 1 îl punem puțin mai la stînga ca să ne dea la natural.

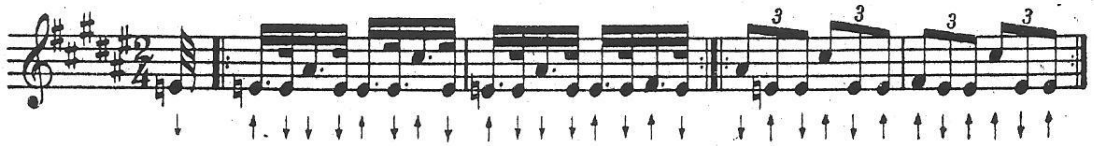
120.



c) Septima micșorată a lui fa♯.

Are aceeași digitație ca septima micșorată a lui do.

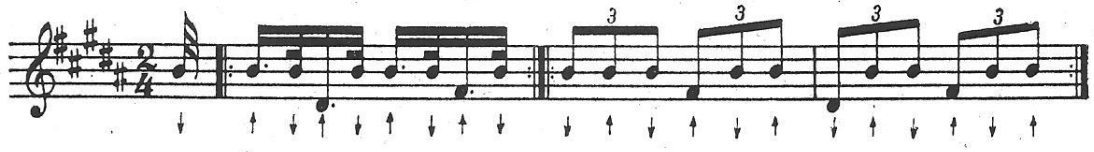
121.



d) Dominanta lui si

Digitație: I_4 = fa♯, IV_2 = la♯, II_3 = do♯, III_1 = mi.

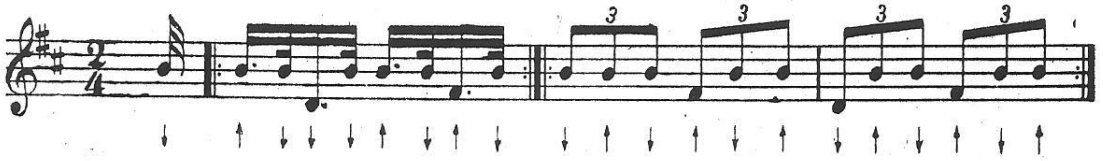
122.



8. *a*) Si major

Digitație: II_2 = si, III_1 = re♯, I_4 = fa♯.

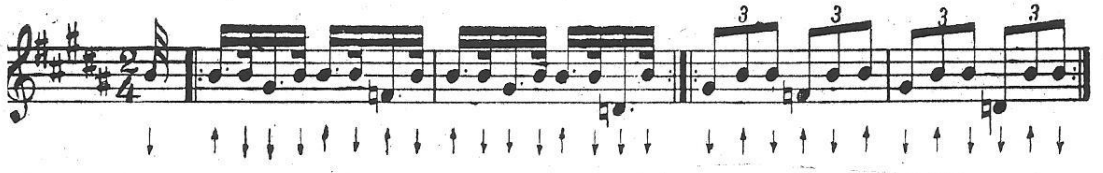
123.



b) Si minor

Digitație: II_1 = si, III_0 = re, I_3 = fa♯.

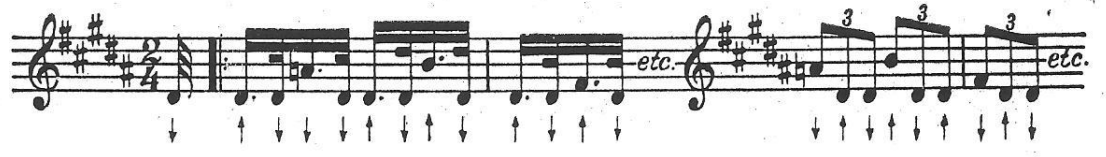
124.



c) Septima micșorată a lui si

Digitație: II_2 = si, III_0 = re, I_3 = fa, IV_1 = la♭ (sol♯).

125.



d) Dominanta lui mi

Digitație: II_2 = si, III_1 = re♯, III_4 = fa♯, IV_3 = la.

Cu aceeași digitație, schimbînd numai degetul 2 cu 4, obținem septima micșorată a lui re♯.

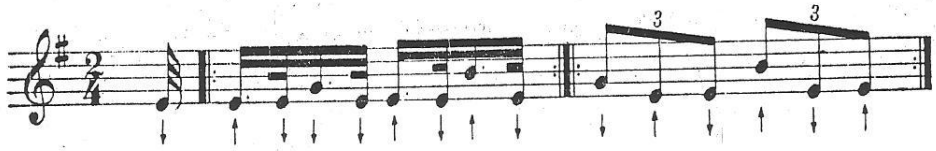
126.



9. *a*) Mi major

Digitație: III_3 = mi, IV_1 = sol♯, II_2 = si.

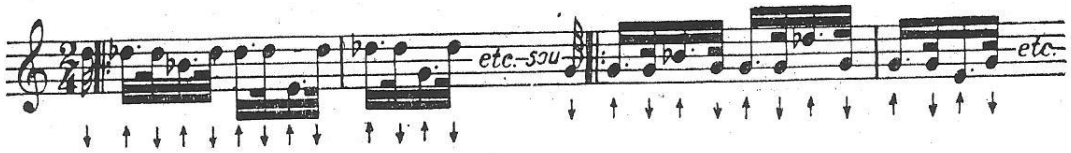
127.



b) Mi minor

Digitație: III_3 = mi, IV_0 = sol, II_2 = si.

128.
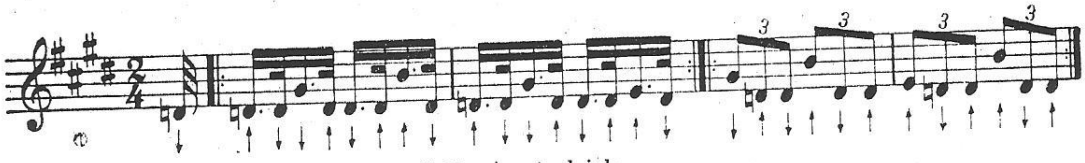


c) Septima micșorată a lui mi

Digitație: II_1 = la♯ (si♭), III_3 = mi, IV_0 = sol, II_4 = do♯ (re♭).

Cu o digitație apropiată se ia și septima micșorată a lui sol♯. IV_1 = sol♯, II_2 = si, I_0 = re, III_3 = fa.

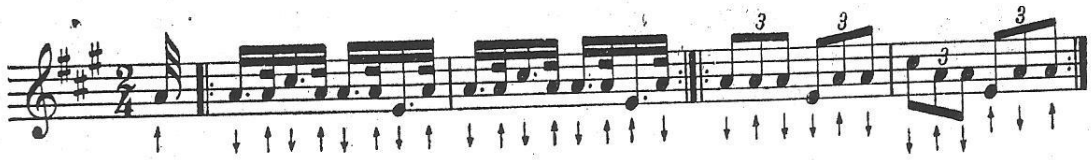
129.



d) Dominanta lui la

Digitație: I_3 = mi, IV_1 = sol♯, II_2 = si, III_0 = re.

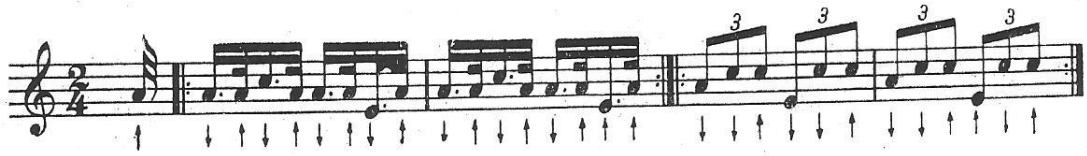
130.



10. *a*) La major

Digitație: III_1 = mi, IV_4 = do♯, II_0 = la.

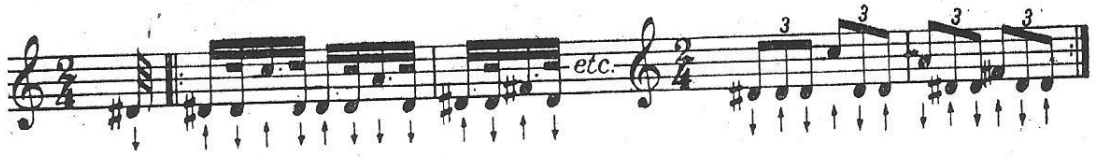
131.



b) La minor

Digitația este ca mai sus, cu deosebire că degetul 4 îl punem mai la stînga pentru a ne da do. O digitație mai grea bazată pe degete încălecate este următoarea: IV_3 = la, II_4 = do, III_2 = mi, I_1 = mi. Ea se impune din cauza ocupării tuturor degetelor pe coarde.

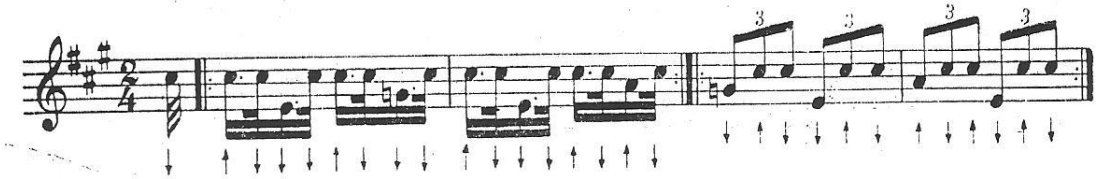
132.



c) Septima micșorată a lui la

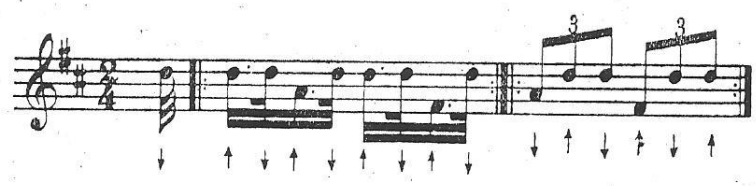
Digitație: I_1 = mi♭ (re♯), II_0 = la, III_3 = sol♭ (fa♯), IV_4 = do.

133.



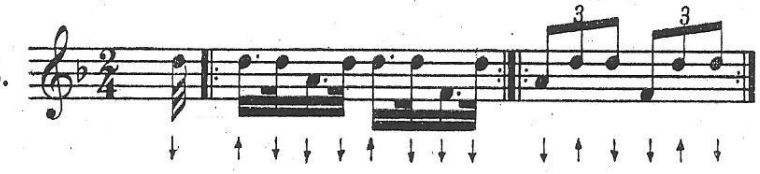
d) Dominanta lui re

Digitație: II_0 = la, II_3 = do♯, III_1 = mi, IV_0 = sol.

134. 

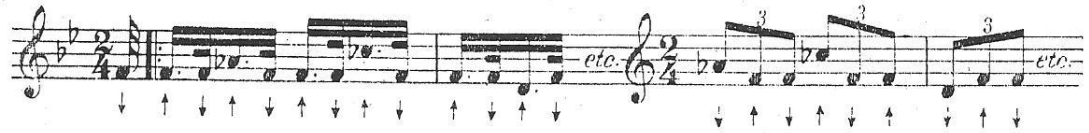
11. *a*) Re major

Digitație: II_3 = re, III_2 = fa♯ IV_1 = la.

135. 

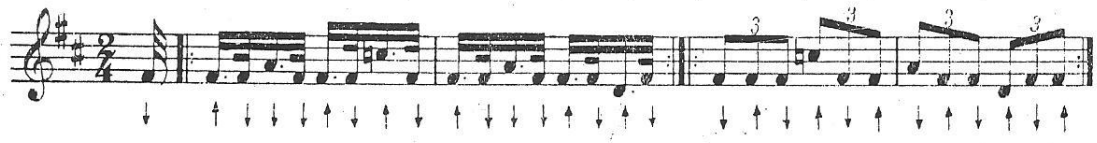
b) Re minor

Are aceeași digitație ca mai sus, cu deosebirea că așezăm degetul 2 puțin mai spre capul cobzei pentru a căpăta fa.

136. 

c) Septima micșorată a lui re

Are aceeași digitație ca septima micșorată a lui fa.

137. 

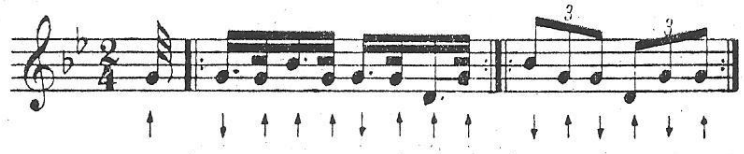
d) Dominanta lui sol

Digitație: I_0 = re, III_3 = fa♯, IV_1 = la, II_2 = do.

138. 
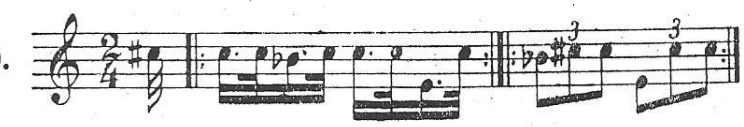
12. *a*) Sol major

Digitație: IV_0 = sol, II_2 = si, III_0 = re.

139. 

b) Sol minor

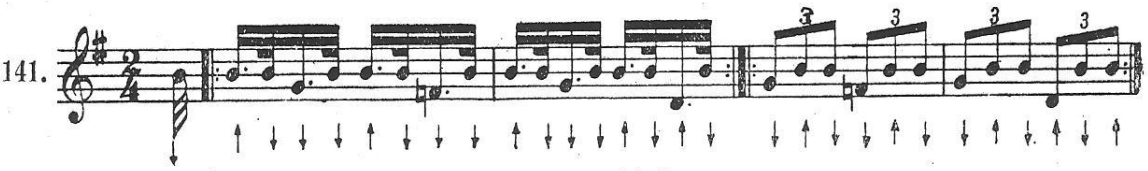
Are aceeași digitație ca mai sus, afară de degetul 2 care se schimbă cu degetul 1.

140. 

c) Septima micșorată a lui sol

Este la fel cu septima micșorată a lui mi sau aceea a lui do♯.

141.



d) Dominanta lui do

Digitație: IV_0 = sol, II_2 = si, I_0 = re, III_3 = fa.

Digitația tuturor acestor tonalități s-a putut lua în poziția întîi a cobzei, afară de mi♭ minor care din cauza terței mi♭—sol♭ răsturnată în sexta sol♭—mi♭ nu se poate lua decît în poziția a II-a, despre care vom vorbi mai departe. În poziția I la cobză nota cea mai de sus este re pe linia a IV-a a portativului (II_4).
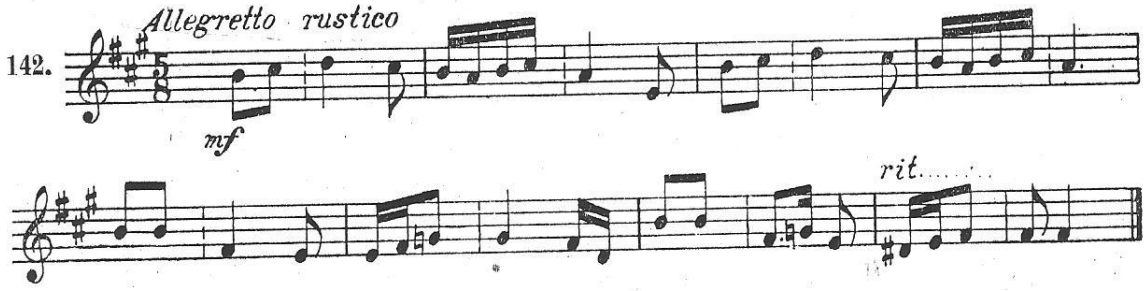
CAPITOLUL III

MELODII ŞI ACOMPANIAMENTE DEOSEBITE

Melodie în măsura $\frac{5}{8}$

Muzica de *C. Zamfir*
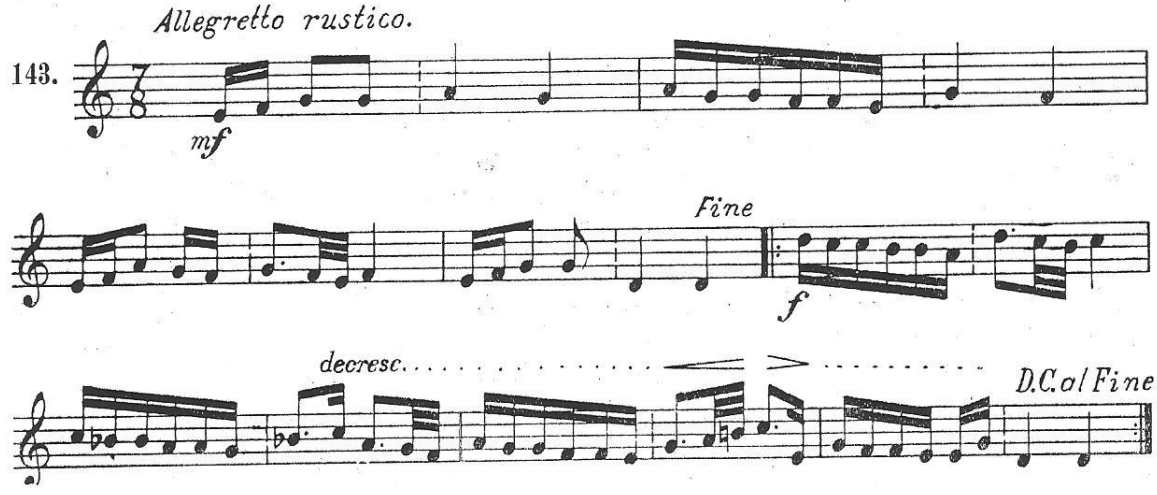
142.



Melodie în măsura $\frac{7}{8}$

Muzica de *C. Zamfir*
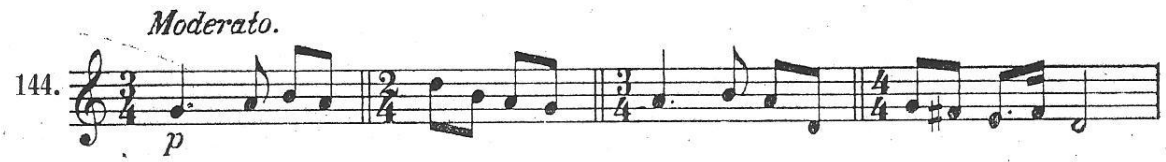
143.
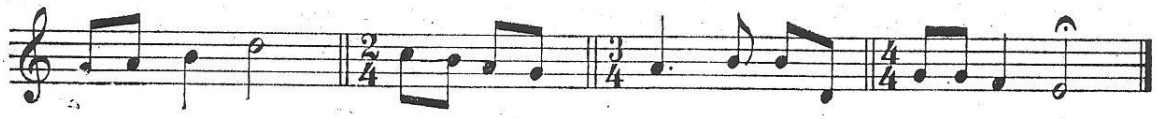


Melodie în măsuri alternative

Muzica de *C. Zamfir*

144.

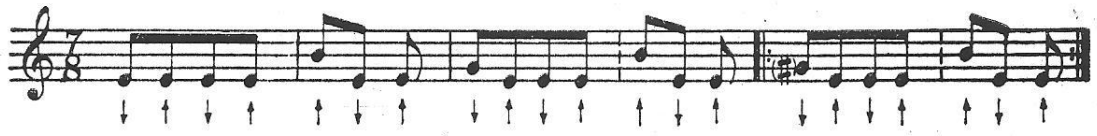




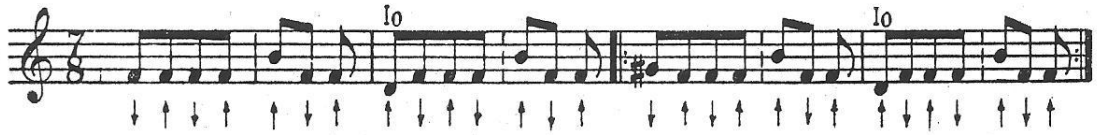
DIFERITE ACOMPANIAMENTE

Geamparalele. Cunoscut la noi mai ales sub denumirea de geamparale bulgăreşti *(Rîcenic)*, acest joc de şapte timpi se cîntă de obicei în re, în mi, în do, în fa şi uneori în sol şi în la[1].

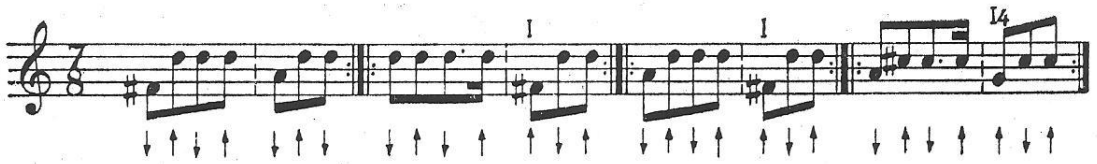
145.



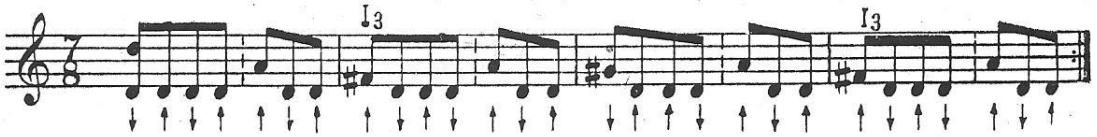
146.



147.



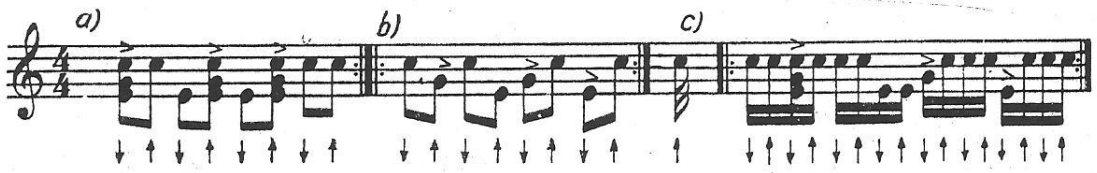
148.



Geamparalele în re se execută cu ridicarea degetului pentru a se auzi cînd la, cînd re (nr. 147).
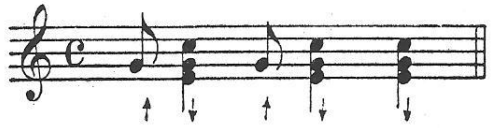
Breaza. Joc caracteristic din Muntenia în măsura $\frac{4}{4}$ sincopat, se poate executa printr-o continuă accentuare armonică într-o formă simplă:

149.



Nu este recomandabil acompaniamentul de la nr. 149 *a*, care accentuează timpul întîi şi creează confuzii în ritmul jocului. Acompaniamentul de la litera *b* se bazează pe ritmul sincopat al jocului, folosind o formulă melodică mult mai accesibilă şi mai potrivită. Formula acompaniatoare de la litera *c* presupune un stadiu mai evoluat în exerciţiul de acompaniament al instrumentistului.
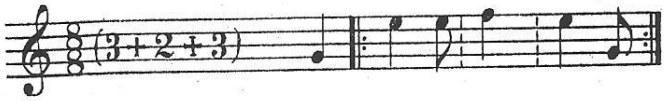
150.



[1] Muzicanţii bulgari obişnuiesc să-l scrie în măsura $\frac{7}{16}$ deoarece jocul are o mişcare vioaie, iar şaisprezecimea sugerează ochiului această vioiciune. Noi preferăm să rămînem la optime ca unitate de timp în tempo respectiv.

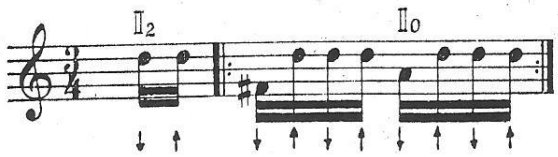
Formula acompaniatoare de la nr. 150 constituie un alt model ritmic de acompaniament al jocului cu economisirea mişcărilor mîinii.

Unii consideră că notaţia justă a *Calabrezei* ar fi 3 + 2 + 3 cu anacruză:

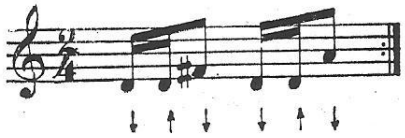
151. 

deoarece primul pas al jocului e foarte uşor şi nu poate indica un accent metric, ci o anacruză. O asemenea notaţie complicată îngreuează executarea *Calabrezei* din punct de vedere muzical, pe cînd măsura $\frac{4}{4}$ e accesibilă tuturor, fără să dăuneze ritmului jocului. Accentul metric al primului timp se poate anihila în bună parte prin accentuarea mai intensivă a sincopei.

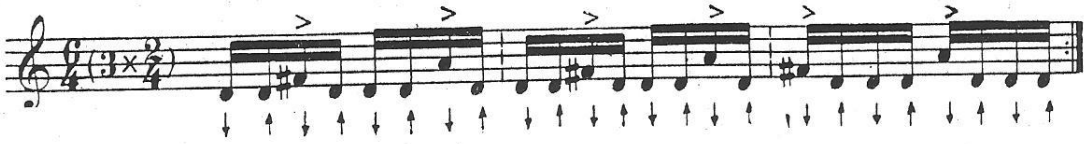
Brîul romînesc drept este un joc specific bărbătesc care se acompaniază prin alternarea degetului 2 cu coarde libere, ridicîndu-l cînd e nevoie.

152. 

Acompaniamentul înfundat al brîului. Acest acompaniament se face în felul următor: se trage cu pana scurt şi apăsat peste toate coardele, apoi se opreşte rezonanţa instrumentului cu mîna stîngă.

153. 
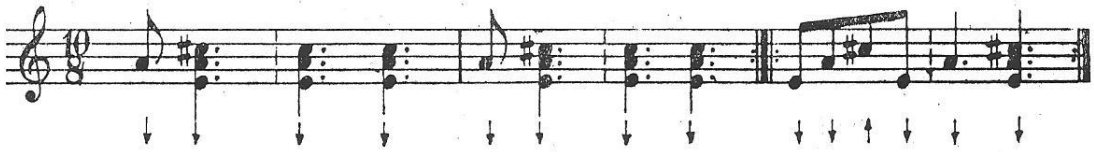
Brîul pe şase. În acest joc sunetul pe grupa I de coarde este mereu emis, cînd acompaniamentul este în re. I se poate face acompaniament înfundat în care re I este lovit o dată cu II_4, adică re dublat la octavă. Jocului i se zice « pe şase » fiindcă formula jocului e formată din şase timpi care coincid cu trei măsuri de $\frac{2}{4}$. Dacă privim formula jocului ca o unitate atunci se poate scrie în măsura $\frac{6}{4}$ despărţită prin bare punctate în trei măsuri de cîte $\frac{2}{4}$.

154. 

Învîrtita. Joc caracteristic din Ardeal în măsura $\frac{10}{8}$ pe un ritm care apare invers jocului *Geamparalele*, întrucît începe cu măsura $\frac{4}{8}$ alternînd cu două măsuri de cîte $\frac{3}{8}$. Baterea măsurii poate fi redusă la trei timpi, cu prelungirea primului timp. *Geamparalele* încep cu două măsuri de cîte $\frac{2}{8}$ alternînd cu $\frac{3}{8}$, deci baterea măsurii poate fi redusă la trei timpi cu prelungirea celui de al treilea. Acompaniamentul la cobză e puţin întrebuinţat pentru acest joc, cobza nefiind răspîndită în Ardeal. Trebuie să remarcăm însă că nici un instrument nu imprimă atît de bine ritmul *Învîrtitei* cum îl imprimă cobza.

Problema notării *Învîrtitei* a stîrnit multe discuţii în ultimul sfert se secol. De la măsura $\frac{2}{4}$ în care fusese notată pînă acum douăzeci şi cinci de ani, ba mai continuă şi astăzi să fie notată de unii amatori, măsură care apropie ritmul *Învîrtitei* de ritmul de *Ceardaş* maghiar, s-a făcut un pas înainte cînd anumiţi folclorişti au observat inegalitatea timpilor acestui joc, apropiindu-l mai de grabă de ritmul *Geamparalelor* care se încadrează în măsura de şapte timpi. Notaţia *Învîrtitei* în şapte timpi (3 + 2 + 2) este fără îndoială mai exactă decît cea în doi timpi, dar cei doi timpi binari din măsura de şapte nu pot reda legănarea caracteristică mişcărilor jocului care se exprimă în ritm ternar. S-a opinat o notaţie în nouă, zece şi chiar treisprezece timpi diferitelor variante de *Învîrtită*. Observaţiile noastre au dus la concluzia că notaţia tipului general de *Învîrtită ardelenească* este aceea care corespunde măsurii de $\frac{10}{16}$ respectiv $\frac{10}{8}$ (4 + 3 + 3). Această măsură poate fi bătută în trei timpi, cu prelungirea primului timp ce devine dublubinar, cum bine au observat cei care au comparat *Învîrtita* cu *Geamparalele*; numai că prima — prin mişcările ei legănate, spre deosebire de a doua, are nevoie de o altă măsură. Încercarea de a nota *Învîrtita* în măsura $\frac{9}{8}$ cu 3 timpi ternari, al cărui prim timp este adeseori exprimat prin cvartolet, poate fi valabilă numai pentru acei executanţi care cunosc bine ritmul *Învîrtitei*.

155.



Chindia are un acompaniament tip de horă.

Ciuleandra are un acompaniament tip de sîrbă.

Acompaniamentul mărunt constă dintr-un tremolo continuu, fie în diviziune binară, fie sub forma de triolete repezi, care însoţesc cîntecele cu mişcare liberă, rubato, precum şi doinele şi baladele. Un exemplu de acompaniament mărunt îl avem în cîntecul de nuntă *Azi mi-e nor, mîine senin*, nr. 178.

CAPITOLUL IV

POZIŢIILE COBZEI

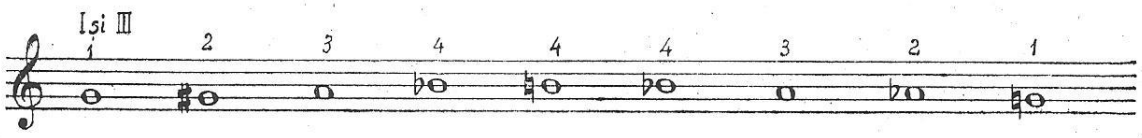
Cunoscînd sunetele muzicale ce pot fi emise cu degetele mîinii stîngi în poziţia I, noi n-am epuizat întinderea sonoră a cobzei. De la nota pe linia a IV-a a portativului (re II_4) în sus se pot emite noi sunete ţinînd mîna stîngă în altă poziţie decît aceea în care am cîntat pînă acum.

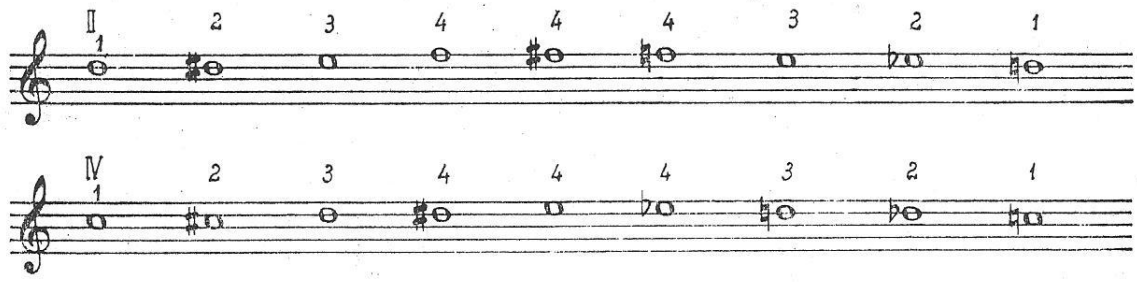
Distingem trei poziţii ale mîinii stîngi la cobză.

Poziţia I începe scara cu coarde libere, notate prin cifra 0, în care am cîntat pînă acum.

Poziţia a II-a începe acolo unde se termină poziţia I. Degetul 4 din poziţia I este înlocuit cu degetul 1 în poziţia a II-a. Această înlocuire de degete se face printr-o deplasare a mîinii stîngi pînă ajunge cu degetul 1 exact în locul degetului 4 din poziţia I. Exactitatea deplasării mîinii stîngi pe gîtul cobzei este o chestiune de deprindere ce se capătă prin exerciţiu. Ca punct de reper pentru ochi, avem linia care uneşte gîtul cu corpul cobzei. Mîna stîngă se deplasează în dreptul acestei linii.
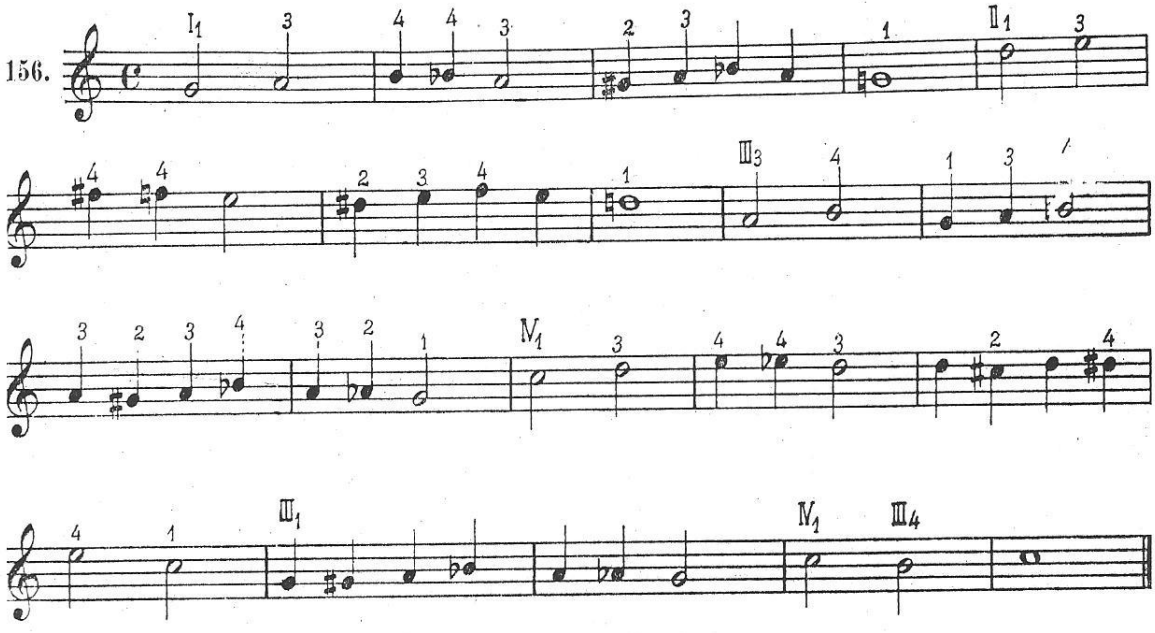
Iată acum digitaţia în poziţia a II-a pe toate grupele de coarde:
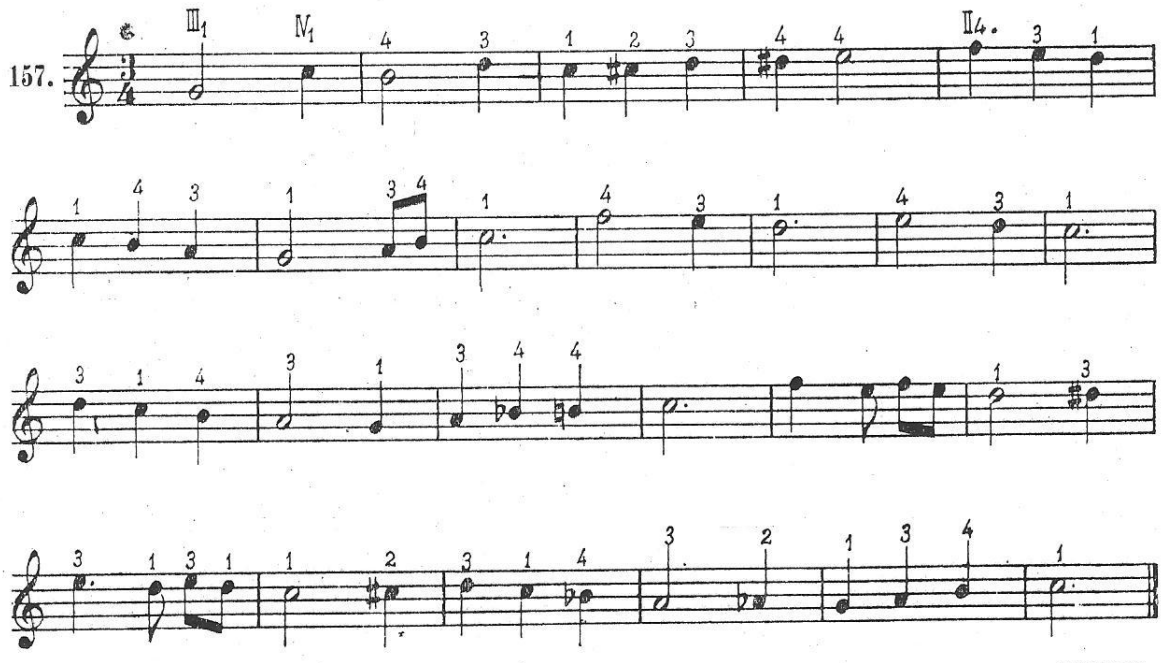




Poziţia a II-a

156.
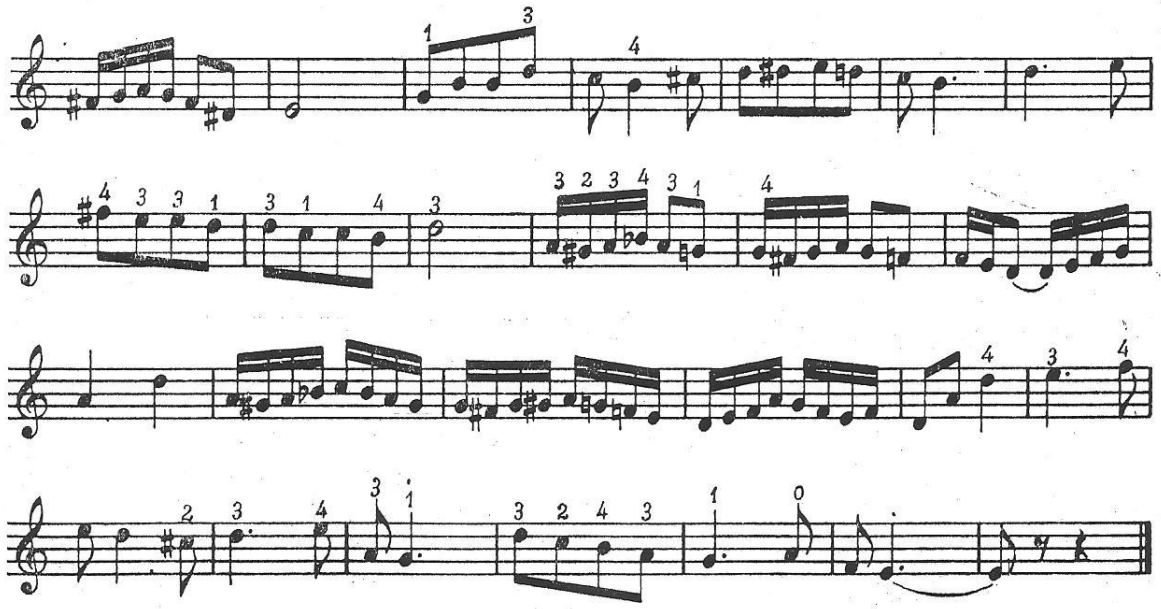


157.



Poziţia I cu poziţia a II-a

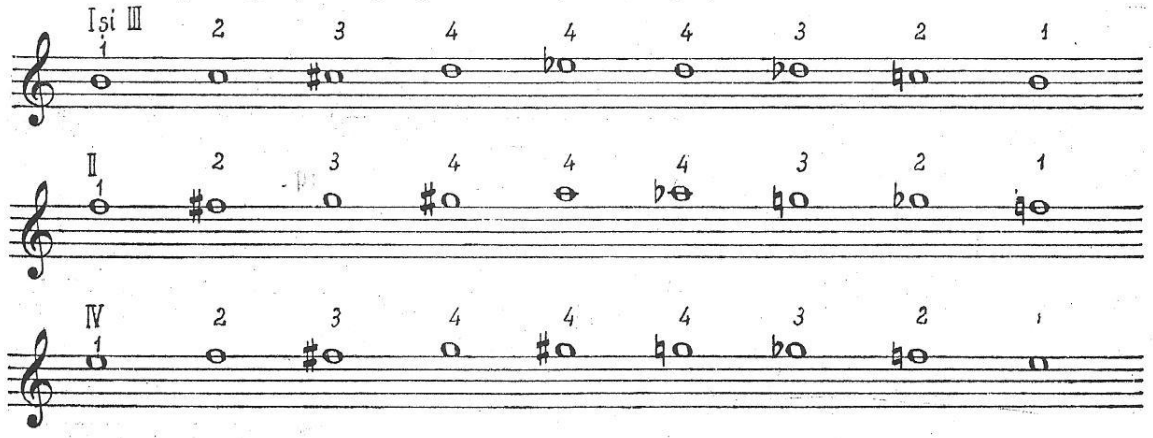
158.
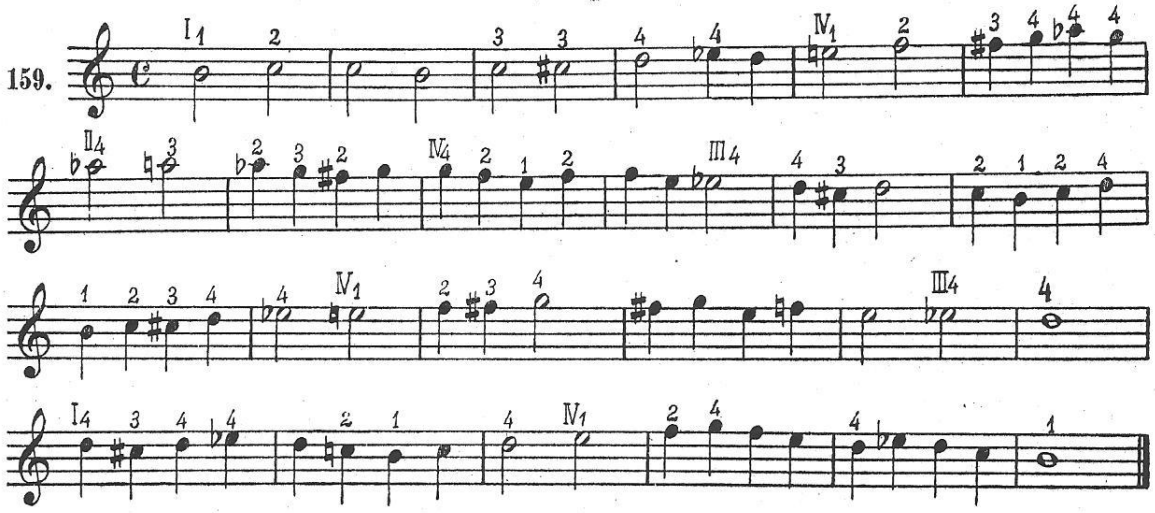




Poziția a III-a începe acolo unde termină poziția a II-a, tot prin înlocuirea degetului 4 din poziția a II-a cu degetul 1 din poziția a III-a, prin deplasarea mîinii, cum am procedat și mai înainte. Ca punct de reper pentru deplasarea mîinii, avem tot linia gîtului cobzei pe care de astă dată o depășim.

Dăm mai jos digitația în poziția a III-a pe toate grupele de coarde:
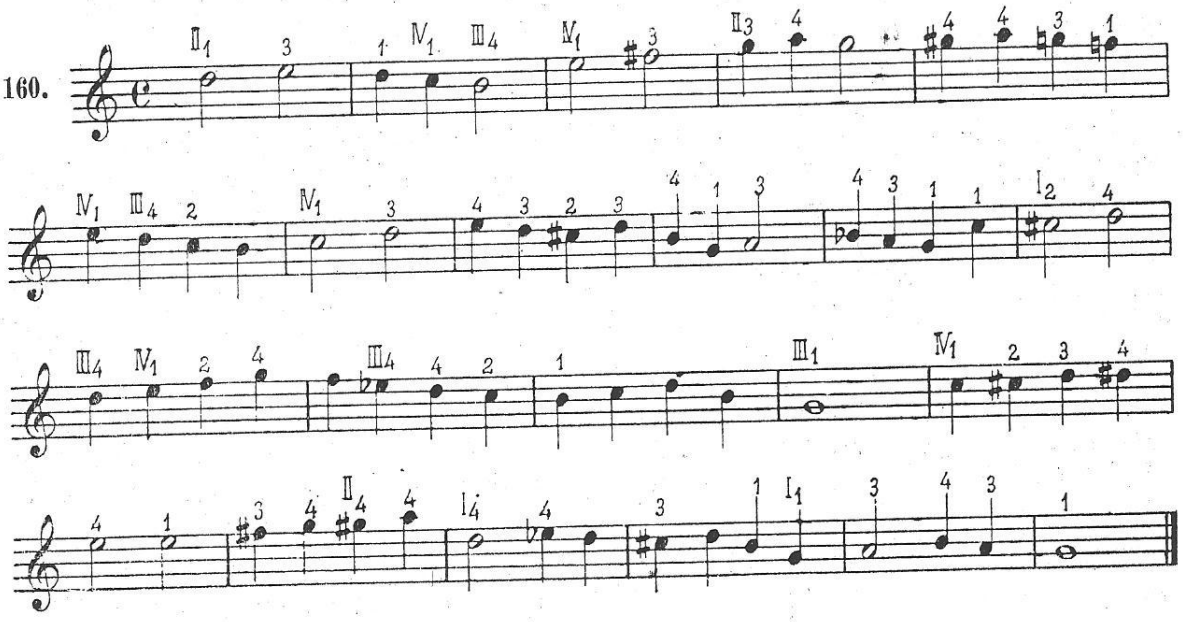


Poziția a III-a

159.
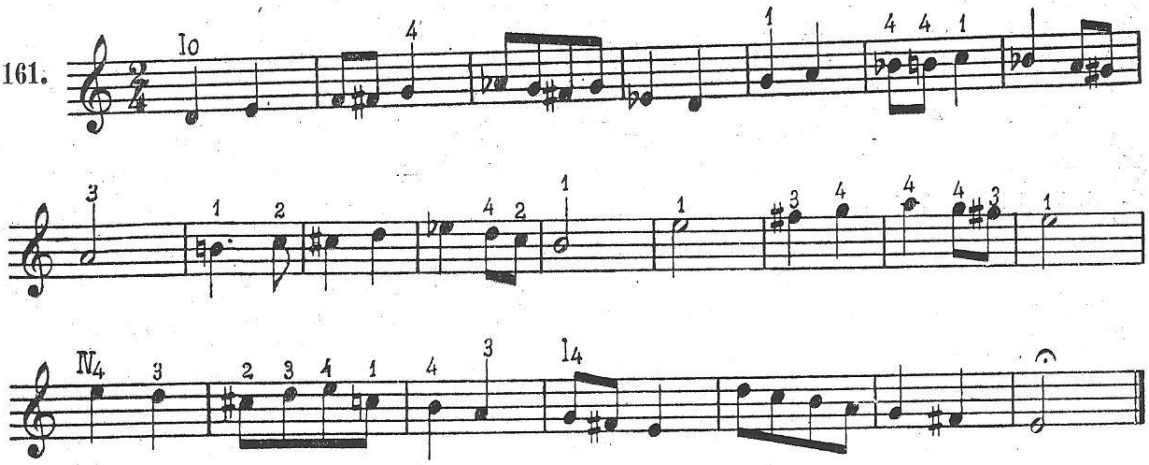


Poziția a II-a cu a III-a

160.

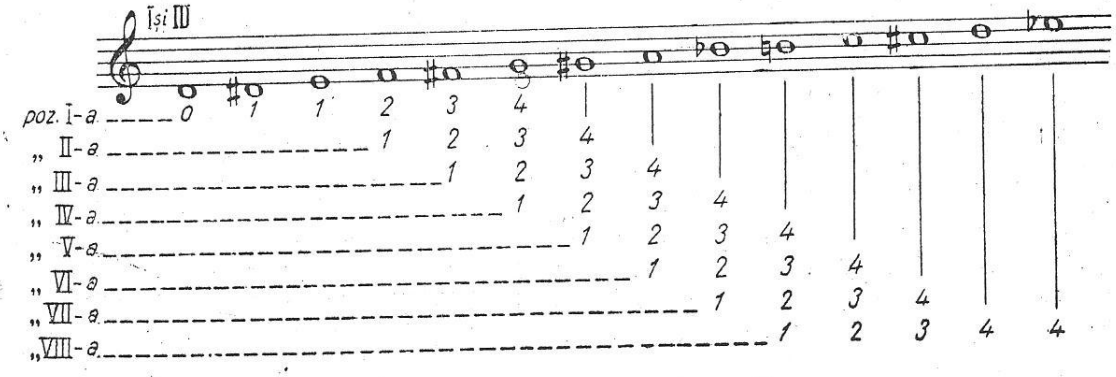


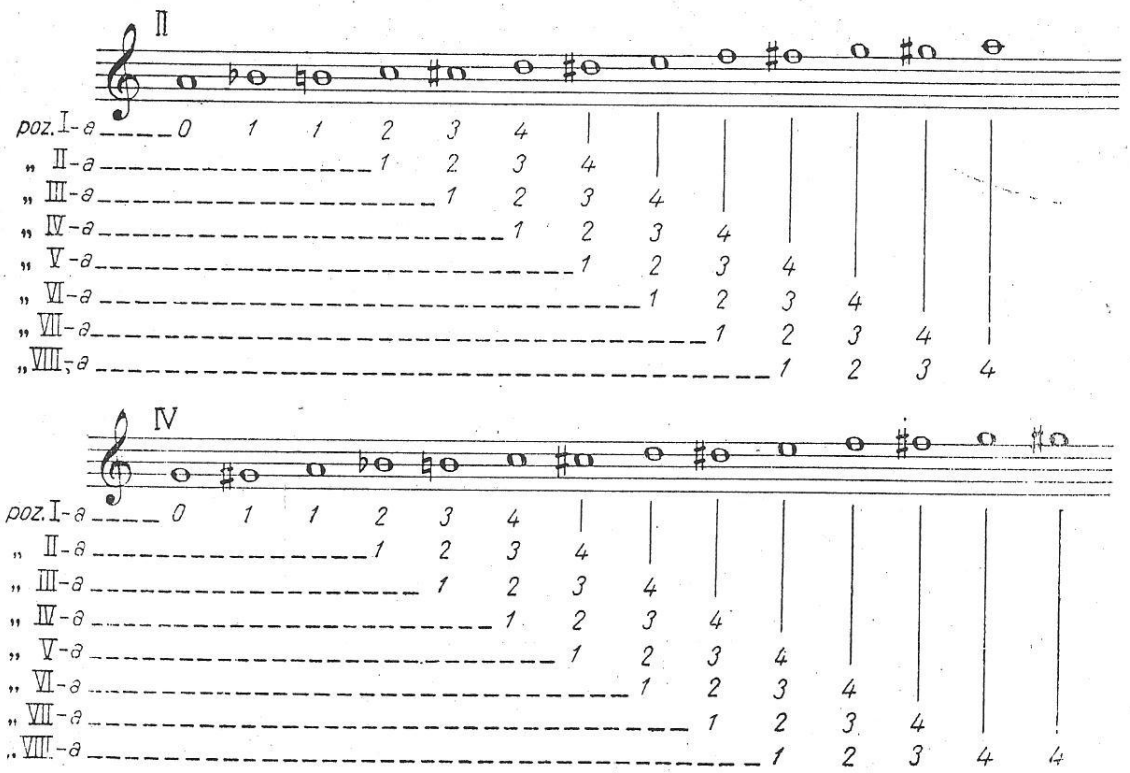
Poziția I, a II-a și a III-a

161.



Dacă considerăm că orice înlocuire de deget prin altul reprezintă de drept o poziție nouă, atunci în loc de trei avem opt poziții la cobză, pe care le-am putea reprezenta astfel cu digitația lor:

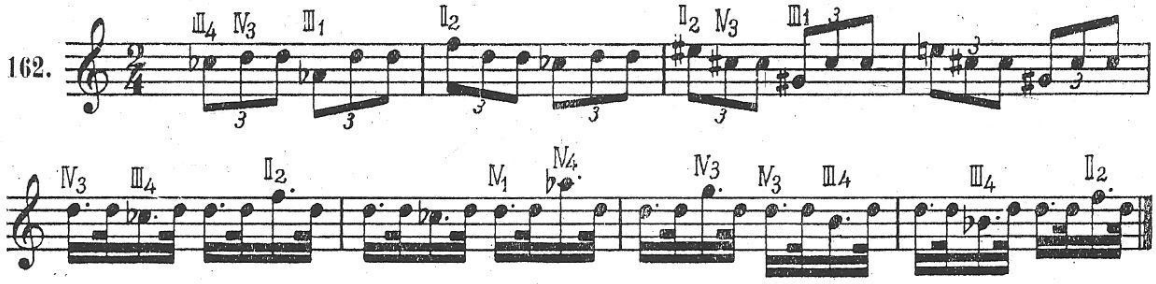




Ţinînd seama însă şi de faptul că execuţia la cobză în poziţia I, pe care am văzut-o în amănunt pînă acum, nu poate întrebuinţa cu strictețe numai digitaţia ei proprie, ci e silită să împrumute şi de la poziţiile învecinate, fără ca prin aceasta poziţia propriu-zisă a mîinii stîngi să sufere o schimbare radicală, o deplasare, considerăm că cele trei poziţii enunţate pe care s-au bazat exerciţiile noastre reprezintă de fapt poziţiile reale ale mîinii stîngi la cobză. Ele însumează toate cele opt poziţii găsite din semiton în semiton. Numai extensiunea degetului 4 din ultima poziţie ar putea fi considerată ca o lunecare a mîinii spre o nouă poziţie: *a patra*.

Dăm mai jos două formule de acompaniament cu dezlegarea septimei micşorate în poziţii:

162.

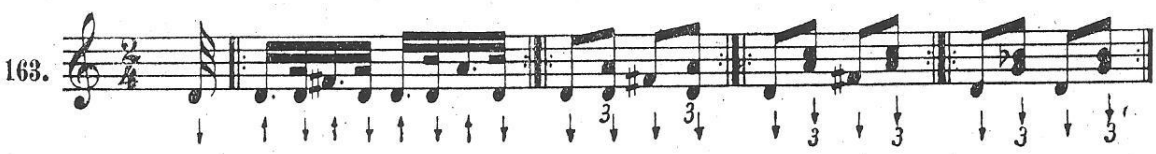


CAPITOLUL V

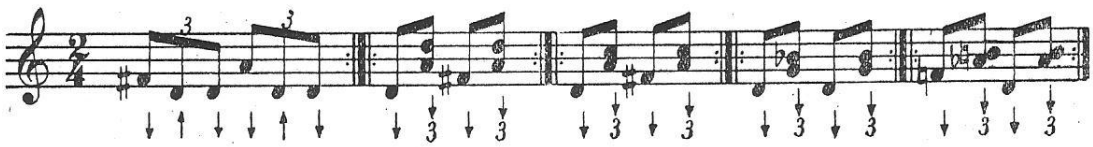
ACOMPANIAMENTUL ARTISTIC

Acompaniamentul simplu. La cobză se poate imita acompaniamentul simplu de pian cu acorduri de cîte două sunete. El se poate executa astfel: degetul 3 de la mîna dreaptă ciupeşte coarda respectivă în acelaşi timp cu pana care ciupeşte în direcţie contrarie altă coardă.

163.



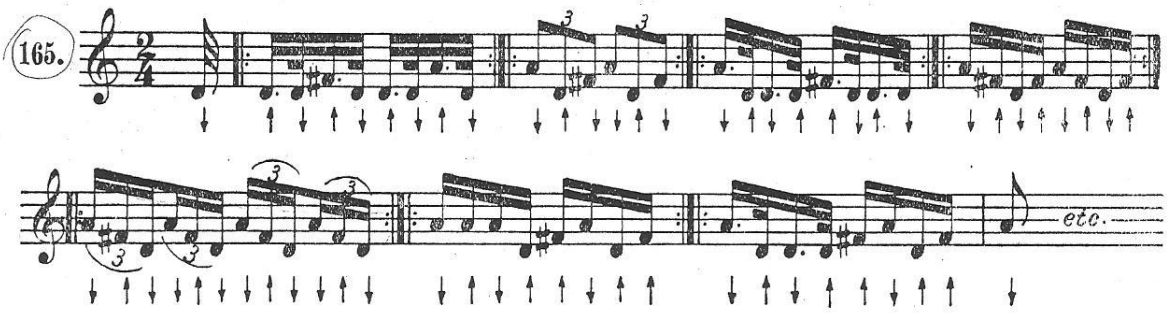
164.



Acest acompaniament este numit şi « nemţesc », deoarece imită pianul, şi se execută printr-o ciupitură mai uşoară a coardelor mai sus de furnir, astupînd ecoul cu mîna ca o surdină. Efectul sonor al acestui acompaniament este ca al ghitarei.

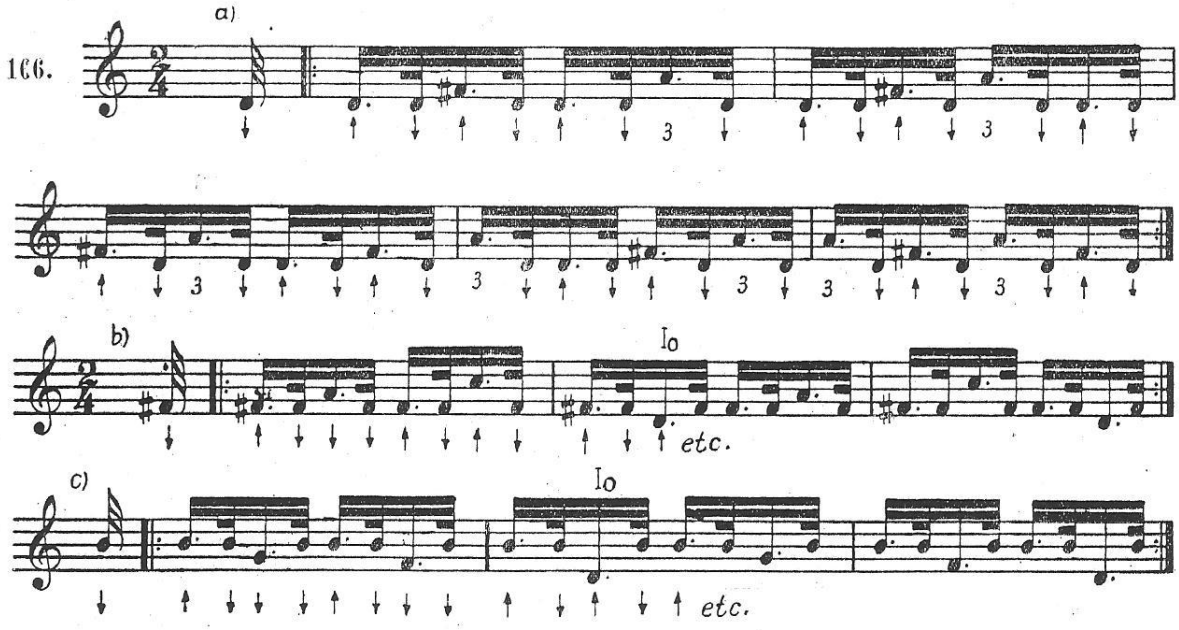
Variaţii pe acompaniament de horă. Hora fiind un joc mai lent se pretează la anumite schimbări periodice de ritm care poate îmbogăţi tehnica de acompaniament a cobzei. Aceste schimbări în formulele ritmice obişnuite ale horei sînt admise numai instrumentistului stăpîn pe tehnica cobzei care ştie să introducă aceste variaţii în timpul acompaniamentului său în aşa fel încît să nu devieze accentele obişnuite ale jocului şi să fie oricînd capabil să reia fără întrerupere acompaniamentul normal.

165.



Se pot face variaţii prin ciupirea coardelor cu degetul cum am văzut la acompaniamentul simplu:

166.

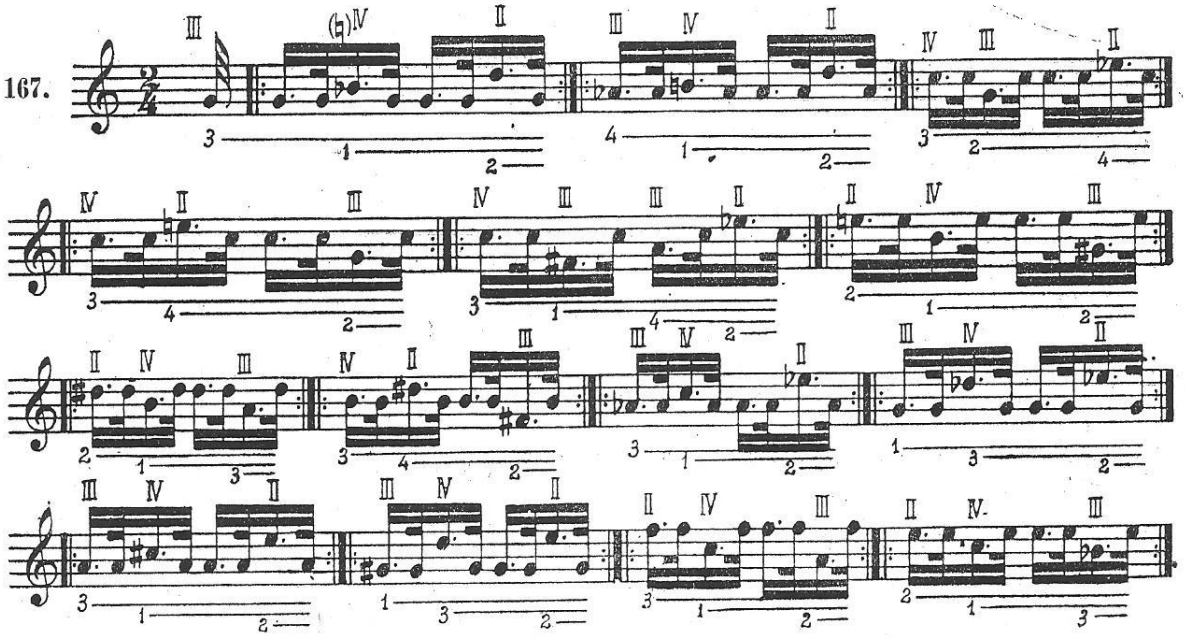


Tot ca variaţie poate fi considerată şi tripla formulă a septimei de dominantă (literele *b* şi *c* din exerciţiul de mai sus) întrebuinţîndu-se pe rînd toate notele din acord. Auzită succesiv, această formulă dă impresia unui ritm ternar introdus în acompaniamentul binar obişnuit al jocului.

Acompaniamentul în poziţii. După ce ne-am familiarizat cu poziţia I şi cu sonoritatea acesteia, putem întrebuinţa şi celelalte poziţii pentru a varia sonoritatea pe care vrem să o obţinem în acompaniament. Acordurile cu degete încălecate la poziţia I sînt greu de obţinut într-un acompaniament modulat, de aceea se preferă combinări de poziţii.

În poziția a II-a acompaniamentul de horă în sol are următoarea digitație: II_2 = re, III_3 = = sol, IV_1 = si ♭. Toată digitația o notăm pe exerciții în felul următor: deasupra portativului cifre romane arătînd grupele de coarde; dedesubtul portativului cifre arabe arătînd degetele. Liniile de după cifre arată cît timp se țin degetele pe coarde:

167.

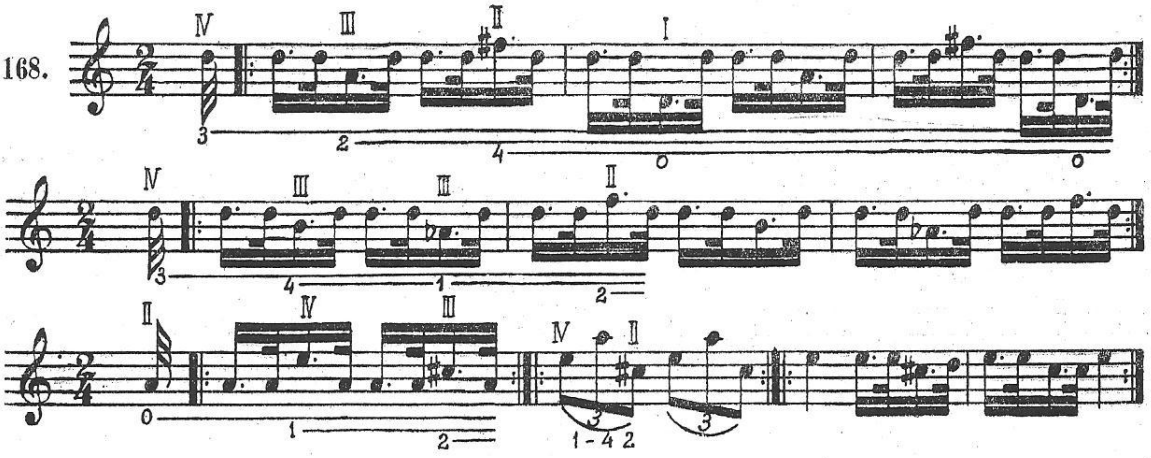


Poziția a II-a se întrebuințează după plăcere. Grupa I de coarde e întrebuințată mai rar în această poziție, de obicei în acompaniamentul în re.

În poziția a III-a acompaniamentul de horă în re are următoarea digitație: IV_3 = re, III_2 = la, II_4 = fa ♯.

Dăm mai jos cîteva acompaniamente cu indicarea digitației:

168.



Poziția a III-a se întrebuințează foarte rar, numai atunci cînd căutăm efecte deosebite, deoarece în poziția I coardele sună plin, tare, strălucitor, pe cînd în celelalte poziții sună din ce în ce mai mat cu cît apropiem degetele mai mult de furnirul cobzei.

Acompaniamentul modulant. Modulația este schimbarea tonalității în cursul unei melodii sau a acompaniamentului [1]. Acompaniamentul modulant este schimbarea formulei armonice de acom-

[1] Instrumentiștii populari îi zic «întorsătură» pentru că întoarce sunetul de la o tonalitate la alta.

paniament dintr-o tonalitate într-alta. După cum am văzut, din acompaniamentele jocurilor prezentate se desprind trei formule armonice deosebite:

formula ce se bazează pe acordul de tonică;

formula ce se bazează pe acordul de septimă de dominantă;

formula ce se bazează pe acordul de septimă micşorată.

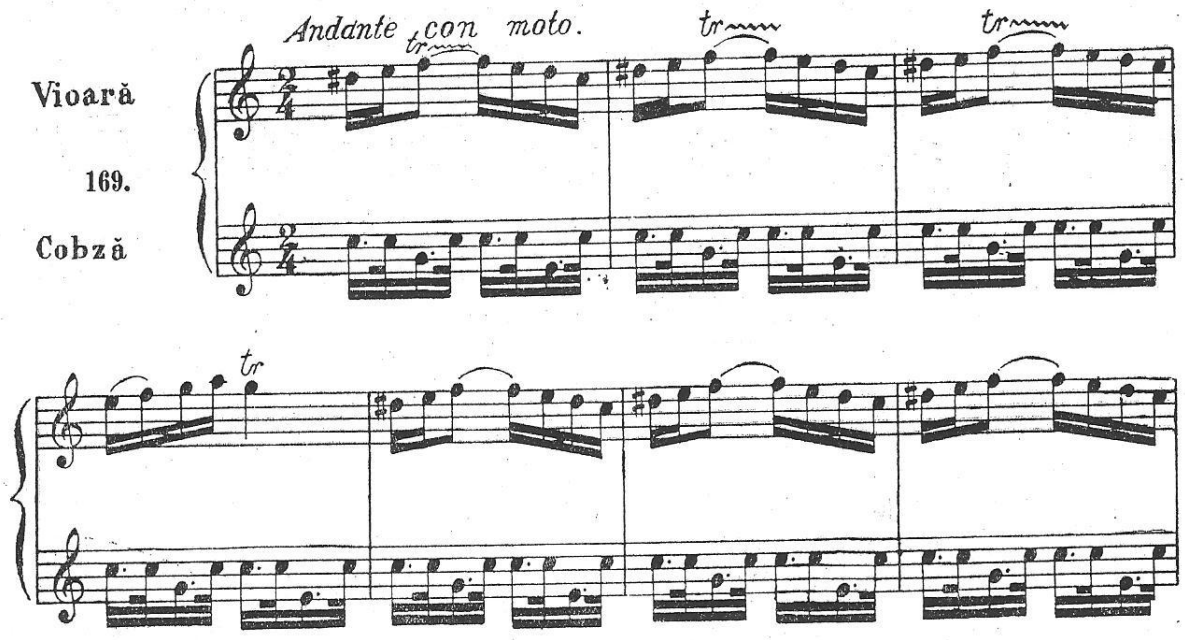
Se poate modula cu acordul consonant pe tonică. Sîrba (Ex. nr. 170) ne dă un asemenea exemplu. Scrisă în tonalitatea mi♭ se înlănţuie în acordul lui do minor în măsura 10, cu acordul lui fa minor în măsura 11 şi cu septima de dominantă a lui do în măsura 12. Asemenea exemple se întîlnesc şi în celelalte melodii.
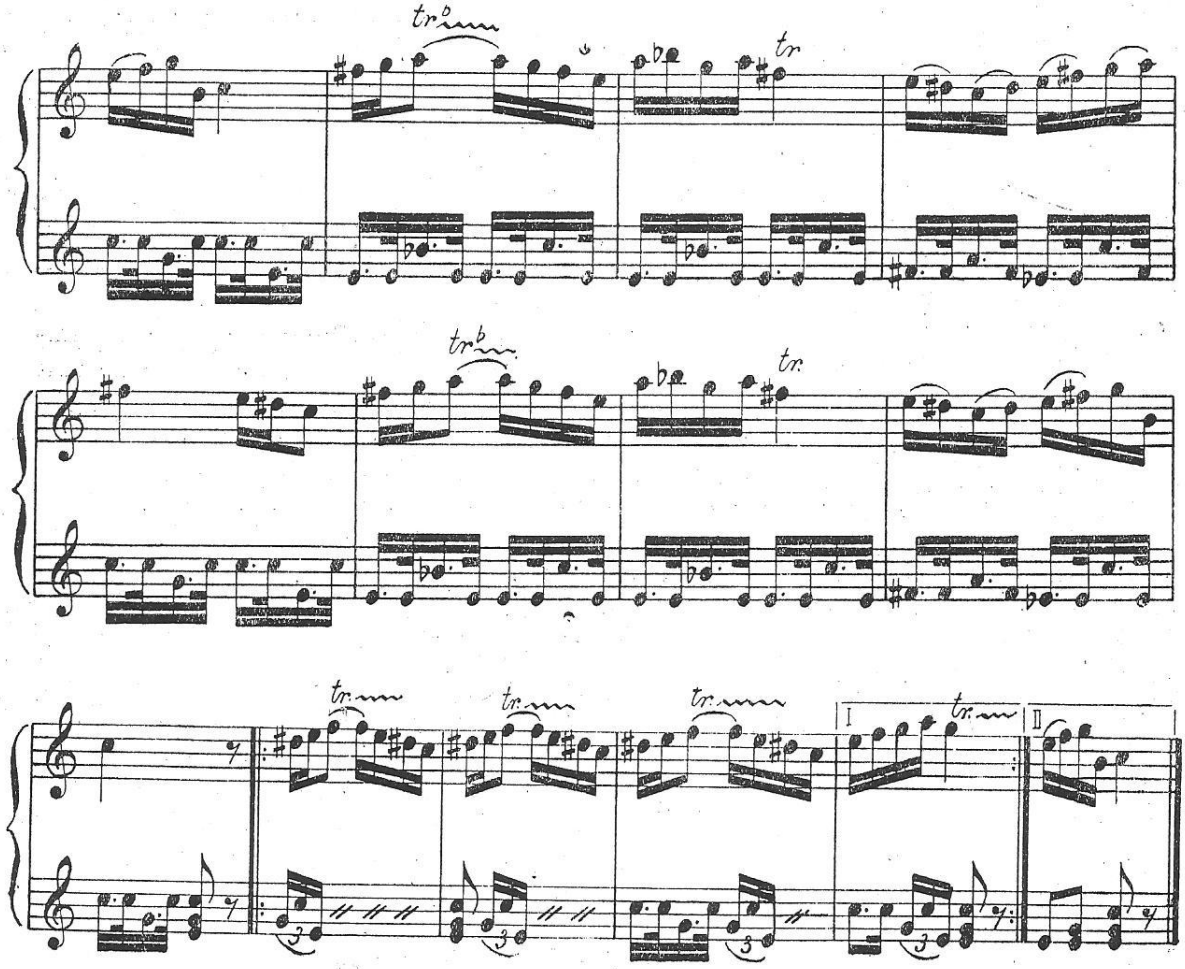
Formula septimei de dominantă se întrebuinţează la trecerile în tonalităţi vecine mai cu seamă de la dominantă la tonică. Exemple avem în exerciţiul nr. 170 în măsura 22, septima de dominantă a lui mi♭, în exerciţiul nr. 171 măsura 4 septima de dominantă a lui sol care însă nu se dezleagă în sol, ci rămîne în re din cauza mersului melodic modal, în exerciţiul nr. 180 măsura 5 de la sfîrşit, septima de dominantă a lui re se dezleagă în re. Tot în acest exerciţiu avem şi o trecere la omonimă în măsurile 16 şi 17, din re minor în re major care devine dominanta lui sol minor.

Formula septimei micşorate este întrebuinţată mai rar, în acompaniamentul modulant în tonalităţi mai depărtate. Astfel în exemplele noastre găsim următoarele cazuri: exerciţiul nr. 169, măsura 11 are septima micşorată a lui fa♯ care se dezleagă în do. În exerciţiul nr. 170, măsura 4 de la sfîrşit are septima micşorată a lui mi care se dezleagă în do major, făcînd astfel modulaţia de la mi♭ major la do major. În exerciţiul nr. 171, măsura 12, avem septima micşorată a lui sol♯ care se dezleagă în re major. Această septimă nu este întrebuinţată pentru a modula deoarece este intercalată între două acorduri de re major, ci are numai rol de a colora armonic melodia. Tot în acest exerciţiu în măsura 5 de la sfîrşit, aceeaşi septimă micşorată se dezleagă în septima de dominantă a lui sol major. În exerciţiul nr. 172, măsura 20, avem septima micşorată a lui re, care se dezleagă în septima de dominantă a lui do, iar aceasta la rîndul ei trece din nou în septima micşorată a lui re, dezlegîndu-se apoi în re major.

Horă
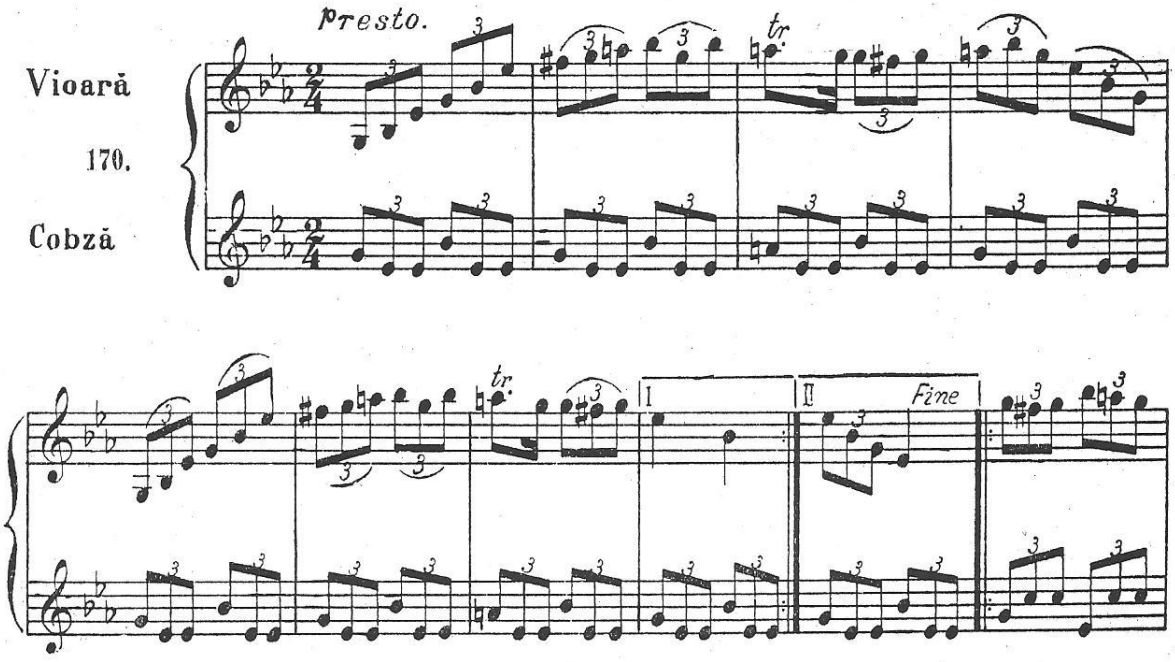
Notată după *N. Busuioc*
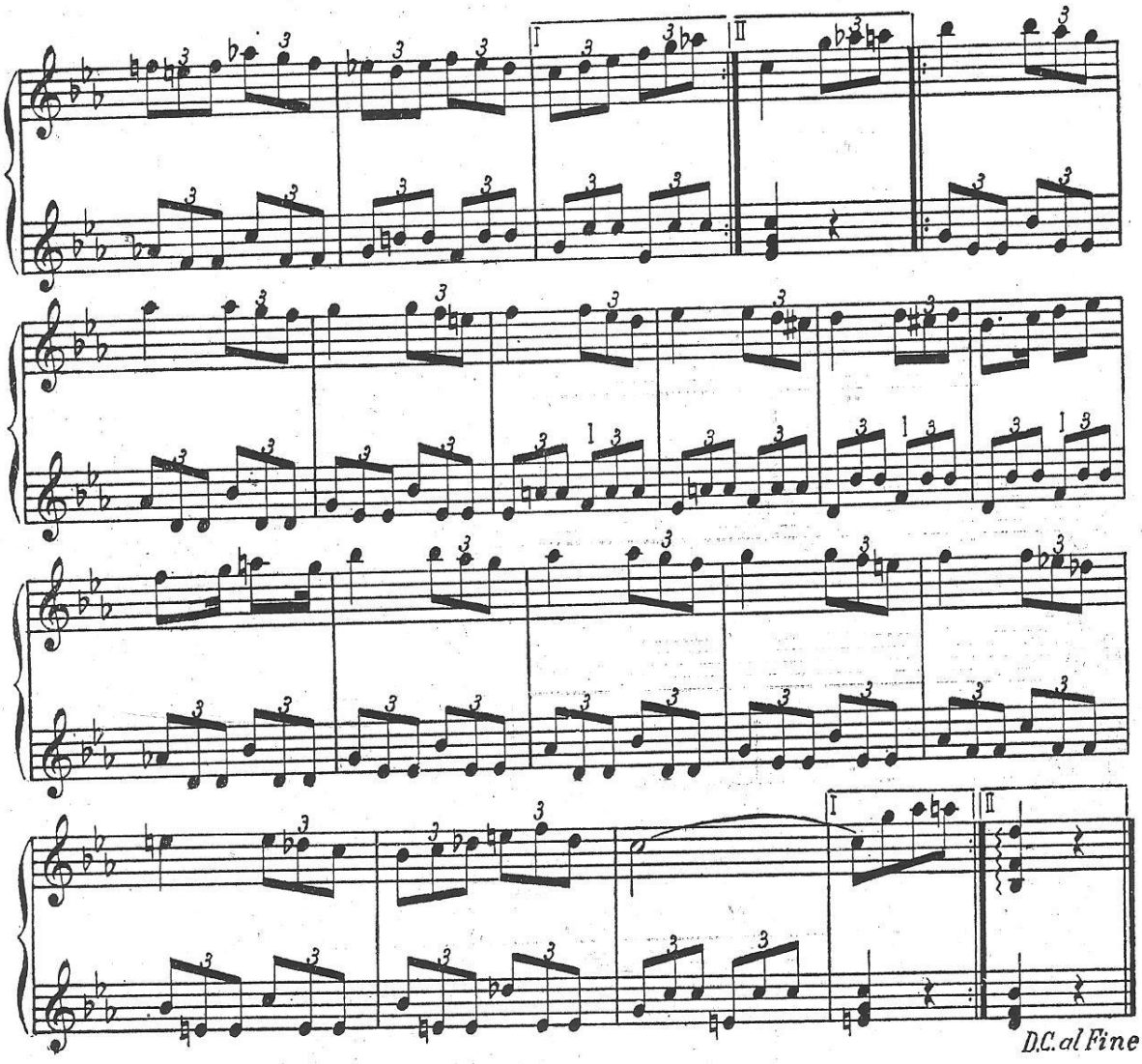




Sîrbă

Notată după *Al. Ionescu*
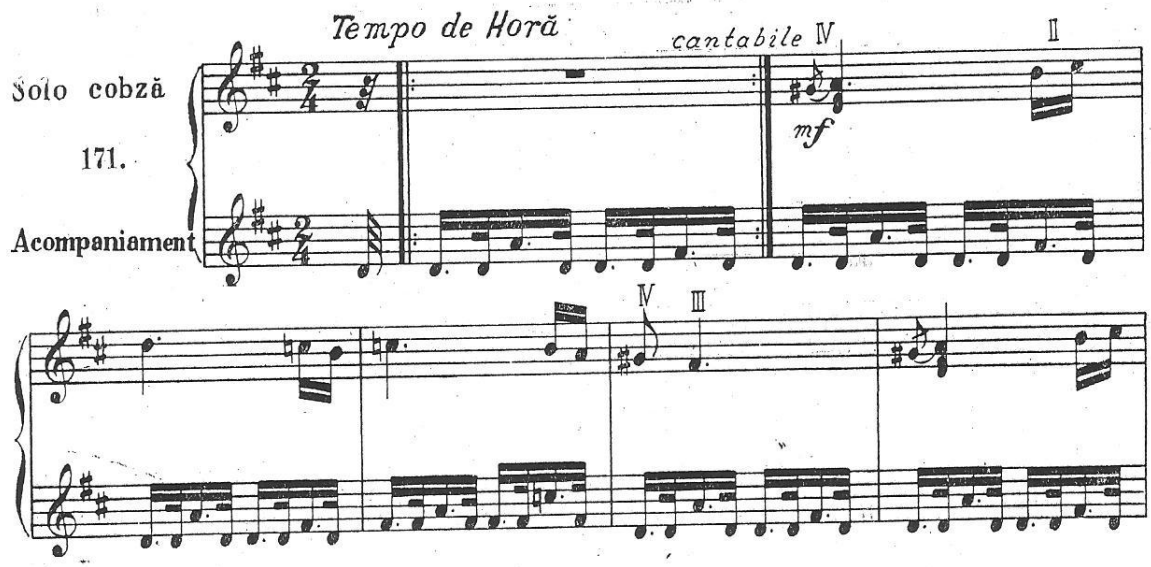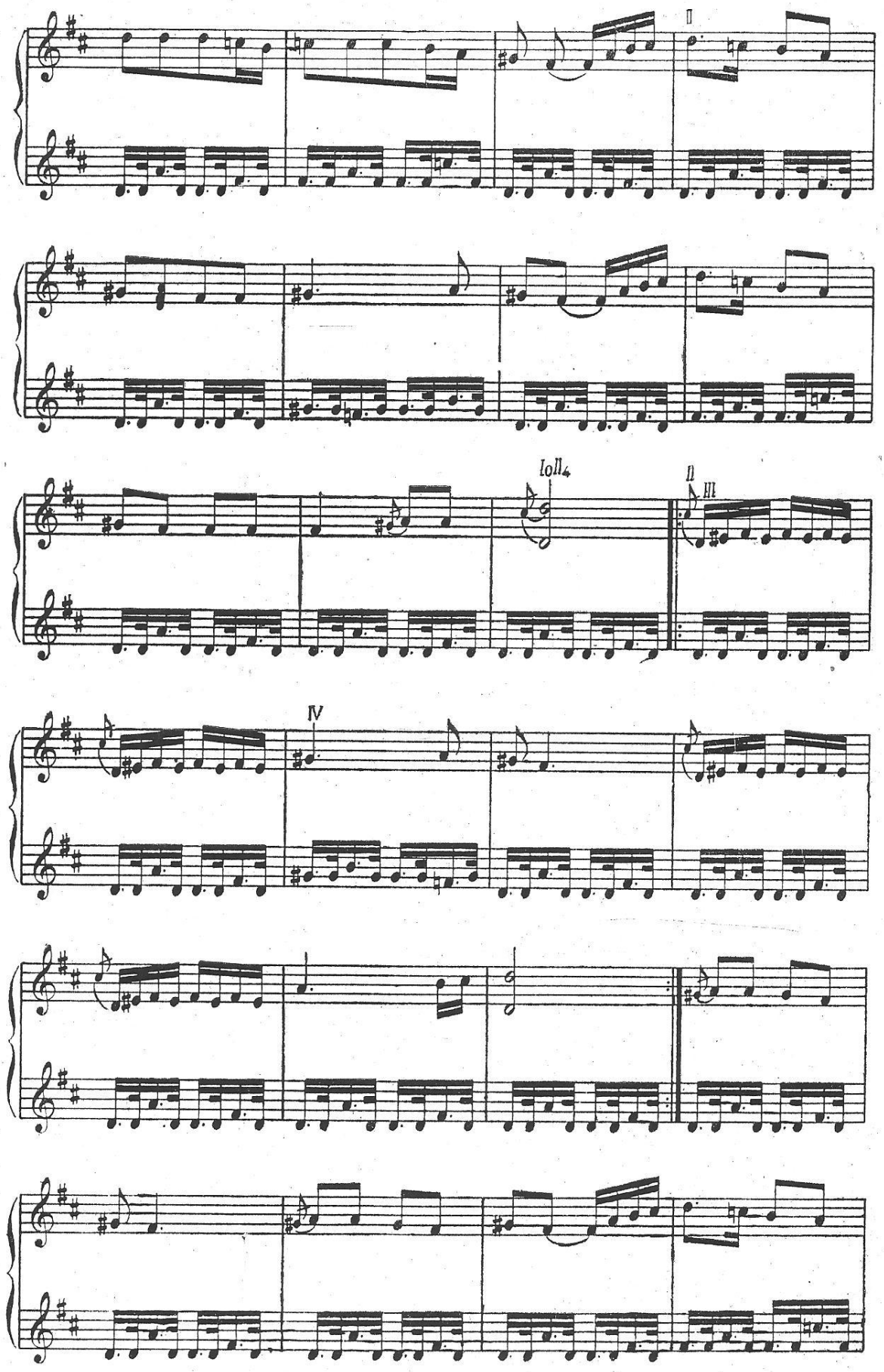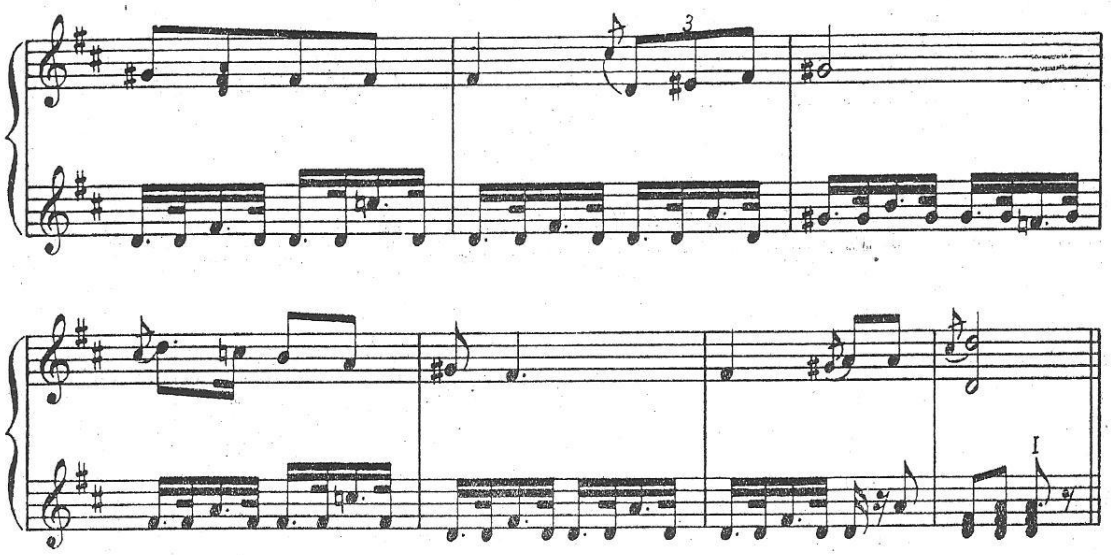




Şapte văi şi-o vale adîncă

Cîntec popular

Notată după *I. Zlotea*
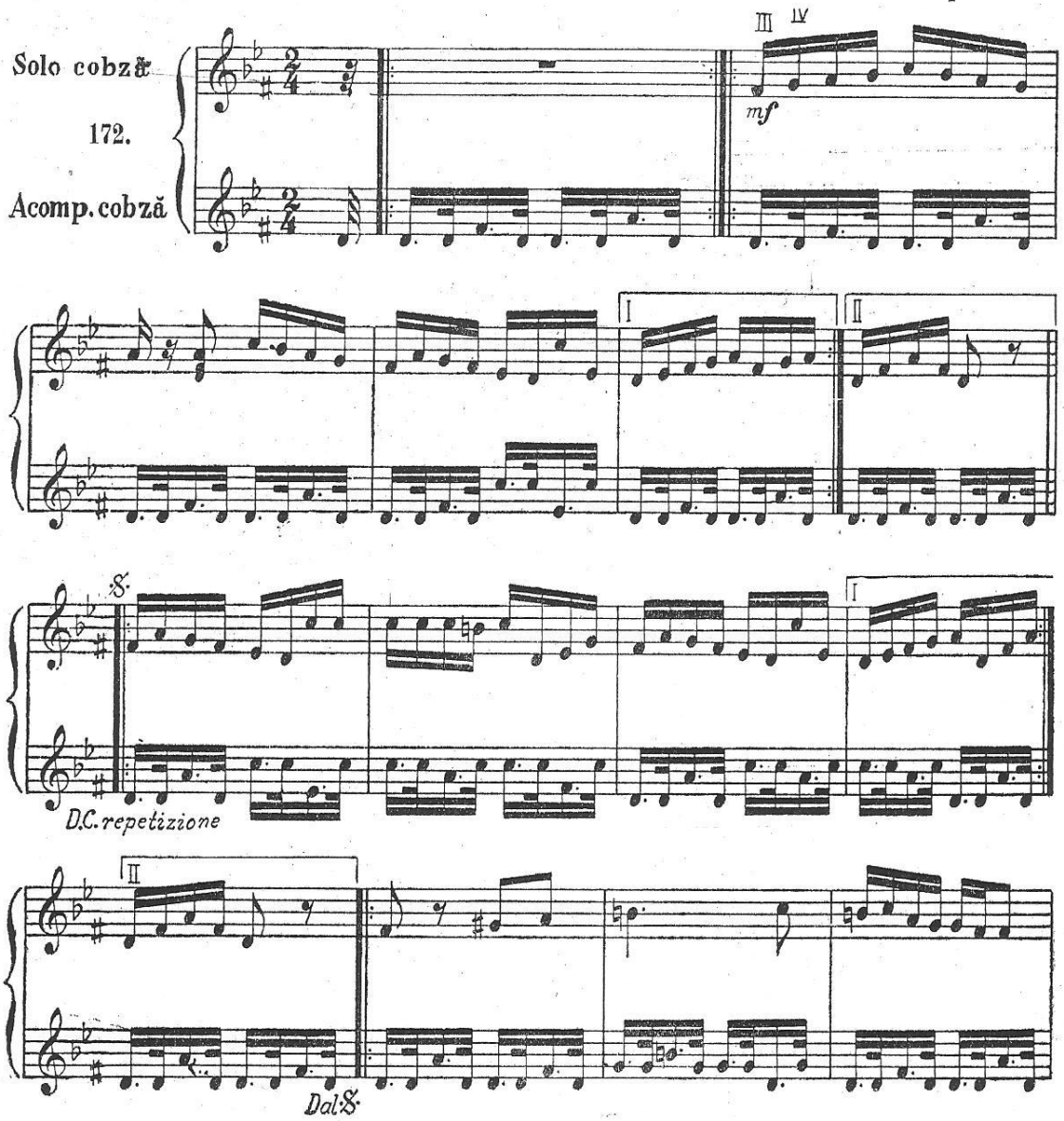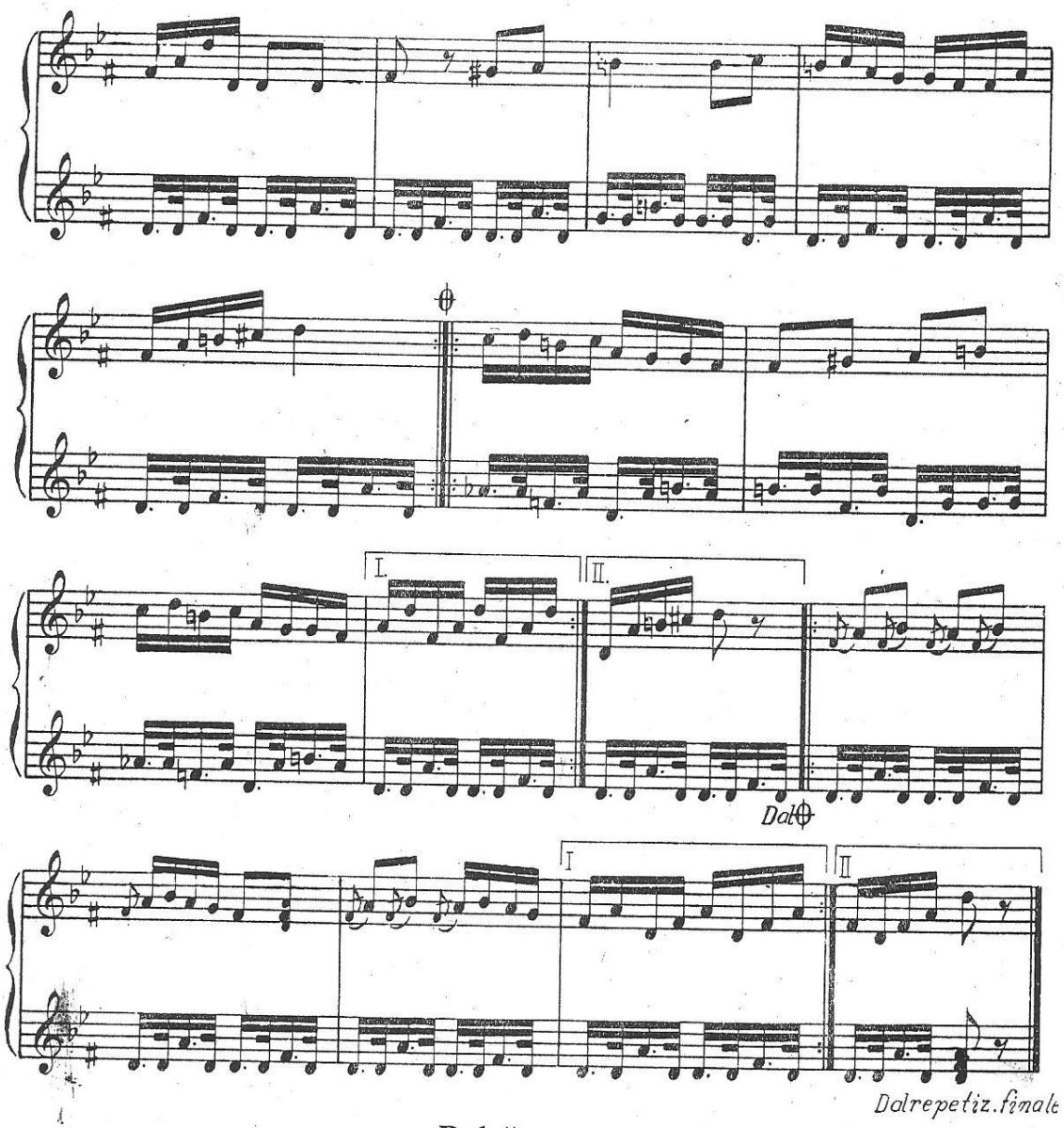



II
I₀II₄
II
III
IV



Horă
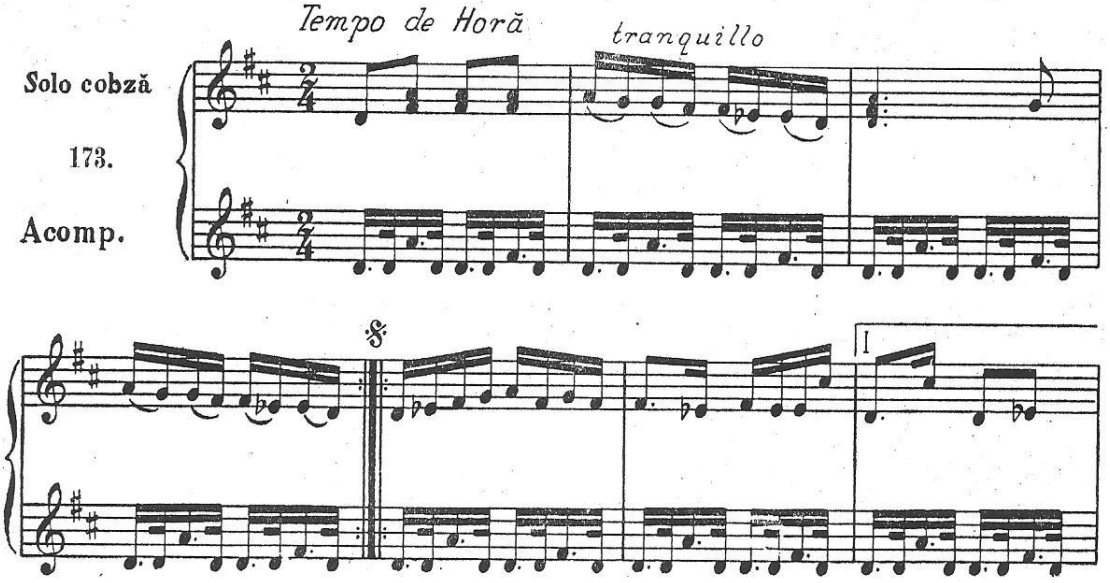
Notată după *I. Zlotea*
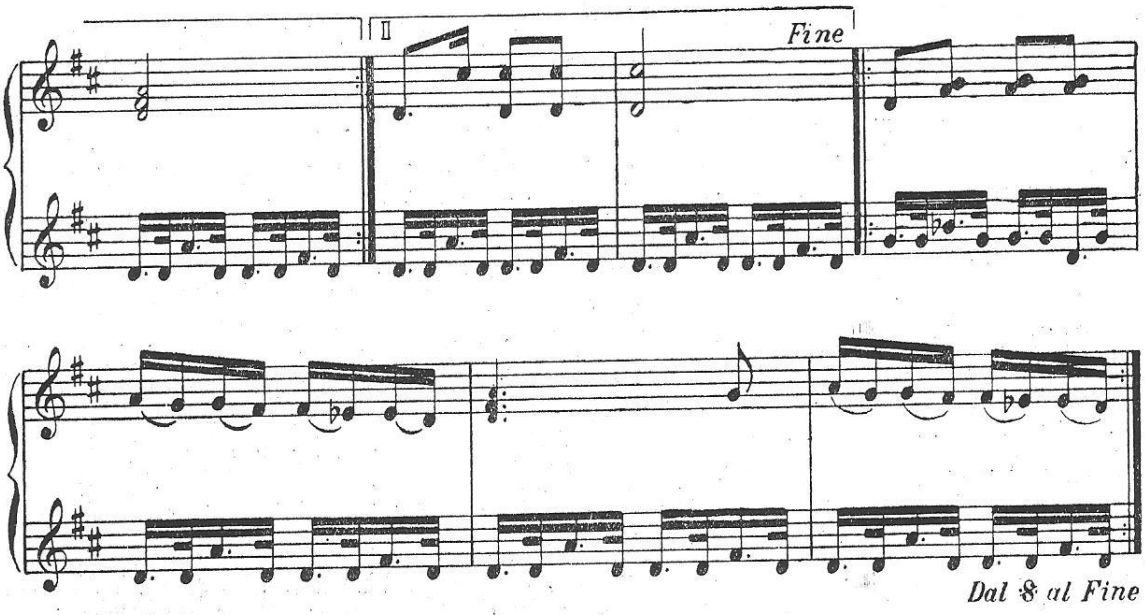




Bulgăreasca
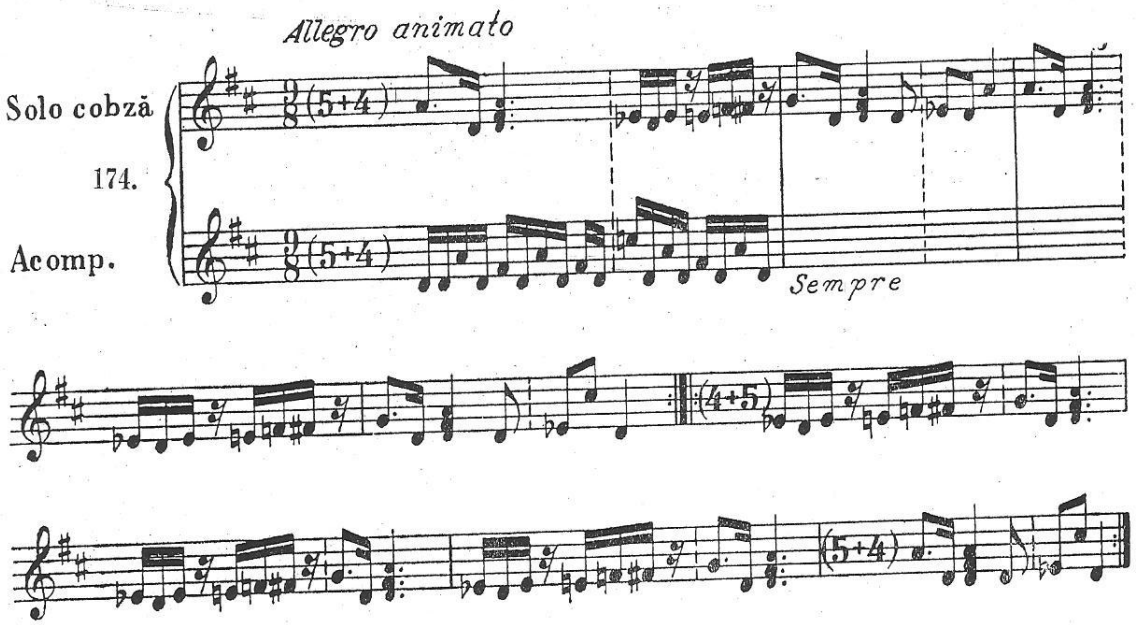
Notată după *I. Zlotea*





Citeasca (Cetrele)

Notată după *I. Zlotea*



CAPITOLUL VI

SPECIFICUL MELODIC ŞI ACORDAJELE COBZEI

Timbrul cobzei seamănă întrucîtva cu al mandolinei, mai ales cînd se întrebuinţează coardele libere de metal. Prin ciupirea coardelor la ambele instrumente (cobză şi mandolină) observăm aceeaşi tehnică de notă ţinută tremurat, de abundenţă de apogiaturi, de note ritmate uneori din diviziunea binară sau ternară a timpului, de accentuarea melodiei din cînd în cînd pe acorduri mai mult sau mai puţin complete. Datorită acordajului grupei a III-a în unison, melodiile sînt cîntate mai des pe această grupă. Celelalte coarde fiind dublate în octavă, ne dau iluzia continuării melodiei mai jos cu o octavă faţă de cum e scrisă. Această iluzie este necesară în executarea melodiei la cobză pentru a lărgi întinderea ei, căci melodia are nevoie de un registru mai

mare. Aceasta creează însă oarecare greutăţi în scrierea melodiei. Astfel considerînd că nota cea mai gravă a cobzei este re, scrisă sub portativ în cheia sol, se pune problema scrierii apogiaturii inferioare a lui re, adică do♯, care se execută la cobză cu degetul 3 sau cu degetul 4 pe grupa a II-a, re fiind atacat pe grupa a III-a. Apogiatura se scrie totdeauna lîngă nota respectivă. Ca atare, pentru ochi devine anormală scrierea ei pe spaţiul al treilea al portativului cum ne arată digitaţia pe care am întrebuinţat-o în exerciţiile de pînă acum. În adevăr, do se scrie în spaţiul 3 al portativului, iar re se scrie imediat sub portativ. Do, ca apogiatură legat de re, ca notă plină (reală) apare prea mult distanţat pentru ochi, prea departe, apogiatura este prea detaşată de nota pe lîngă care stă.

Ţinînd seama că grupa a II-a sună şi la octava inferioară, sunetele groase auzindu-se chiar mai tare decît cele subţiri s-ar putea scrie apogiatura dedesubtul portativului pe linia 1 suplimentară. Vom păstra totuşi scrierea apogiaturii în spaţiul 3 al portativului pentru a respecta întinderea şi specificul notaţiei la cobză. Acest fel de a nota apogiatura indică totodată grupa de coarde şi digitaţia cu care se execută. Nota re se poate dubla şi cu octava superioară, punînd degetul 4 pe grupa a II-a, ceeace ar corecta distanţa apogiaturii prin faptul că poate fi considerată că stă pe lîngă nota re de pe linia 4-a a portativului.

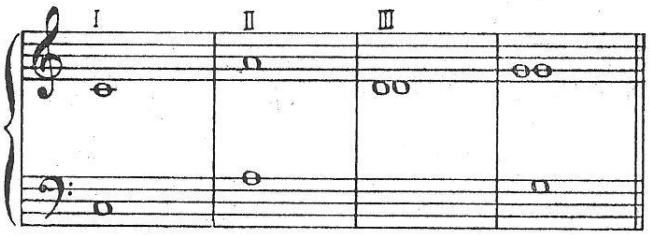
Nu totdeauna melodia la cobză se aude continuu fără octavă. Datorită acordajului ~~grupei a III-a de coarde~~, melodia pare în cele mai multe cazuri frîntă de dedublarea celorlalte coarde în octavă deoarece nu se poate cînta numai pe această grupă, mai bine zis numai pe o coardă (~~re III~~). Trebuie să avem în vedere însă că tocmai acesta este *specificul cobzei* referindu-ne la sonoritatea ei. Ea e acordată special pentru acompaniament nu pentru a cînta melodii. Dacă se omite sol «burdui» din acordaj se pot cînta mai bine melodiile, dar cu efect sonor slab.

Virtuoşii au căutat întotdeauna să obţină efecte melodice şi la cobză, spre a-şi arăta dexteritatea lor artistică pe acest instrument limitat ca posibilitate sonoră, pentru executarea melodiilor.

Am prezentat mai sus cîteva melodii populare transcrise pentru cobză la care am adăugat şi acompaniamentul respectiv pentru cobza a doua.

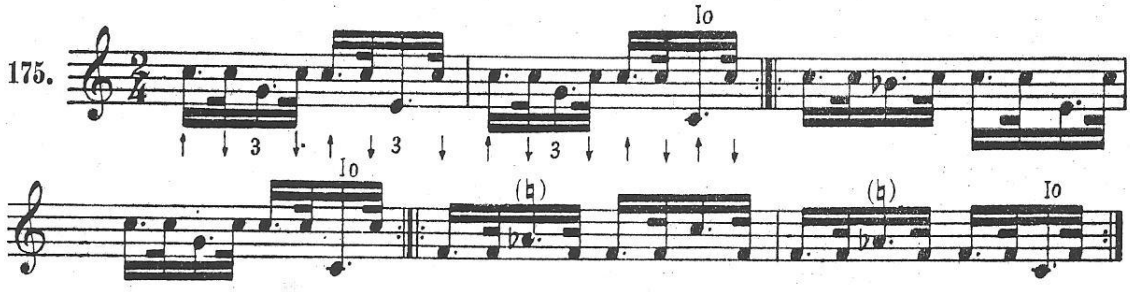
ACORDAJE SPECIALE (SCORDATURI)
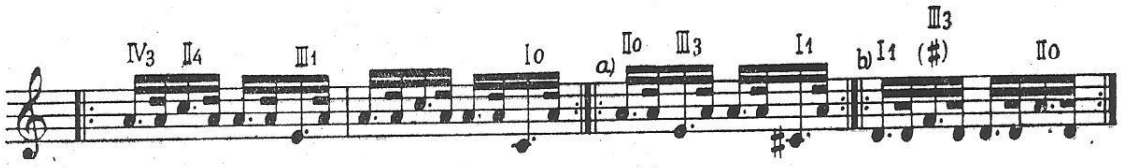
Cobza se mai poate acorda şi altfel decît acordajul de care ne-am folosit pînă acum.
Cînd grupa I e coborîtă de la nota re la nota do, acordajul se prezintă în felul acesta:



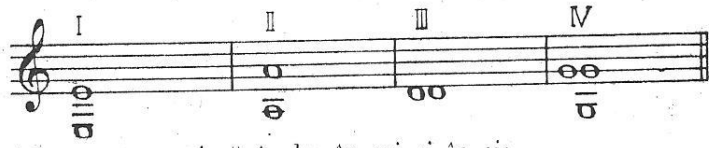
Cu acest acordaj se obişnuieşte să se acompanieze în dominanta lui fa, în fa minor, fa major, do minor, do major, la minor, la major şi uneori re minor şi re major.

175.



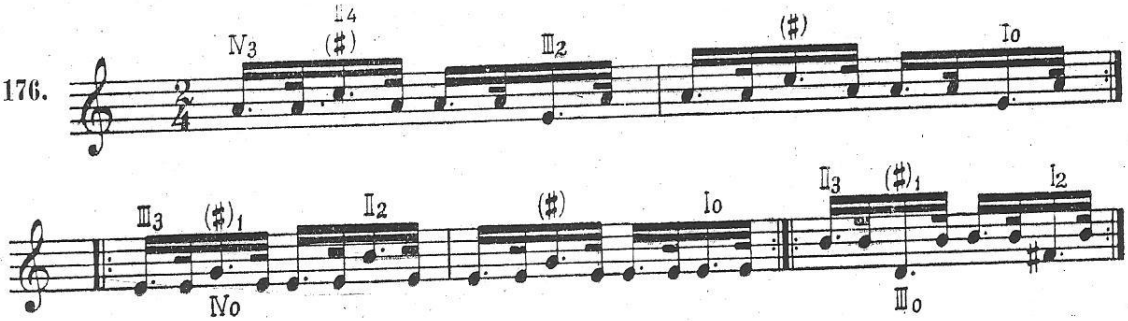


Cînd grupa I e urcată la mi, acordajul arată astfel:

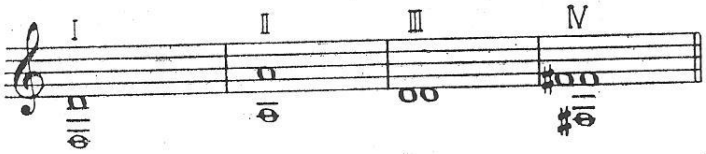


Cu acest acordaj se acompaniază în la, în mi şi în si:

176.



Cînd grupa a IV-a e coborîtă de la sol la fa♯, acordajul se prezintă astfel:



Acest acordaj constituie un acord perfect de re major. Anumite jocuri bătrîneşti se pot acompania cu acest acordaj şi cu ajutorul tabacherei care se poate plasa pe coarde în locul degetelor şi plimba ca pe un căluş spre a schimba acordul care nu comportă o digitaţie specială. Acest procedeu se întrebuinţează la ţiteră punînd un băţ în locul degetelor care se plimbă pe coarde:

177.
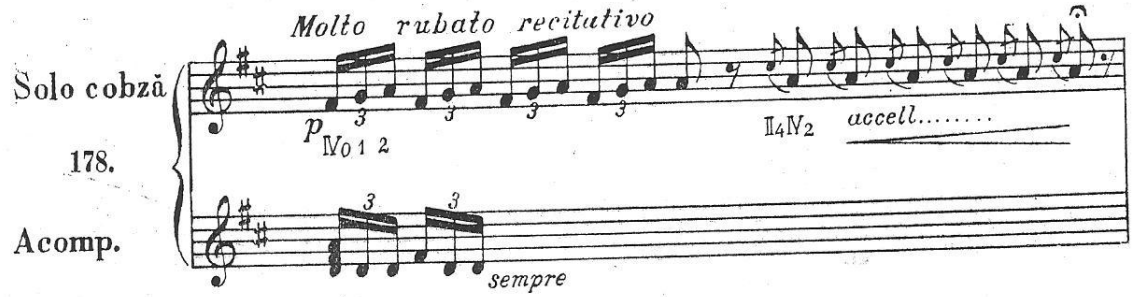


Cu acest acordaj se pot executa melodii cum este de exemplu *Azi mi-e nor*, *mîine senin*, *Vlăsceneasca* şi *Sîrba*.
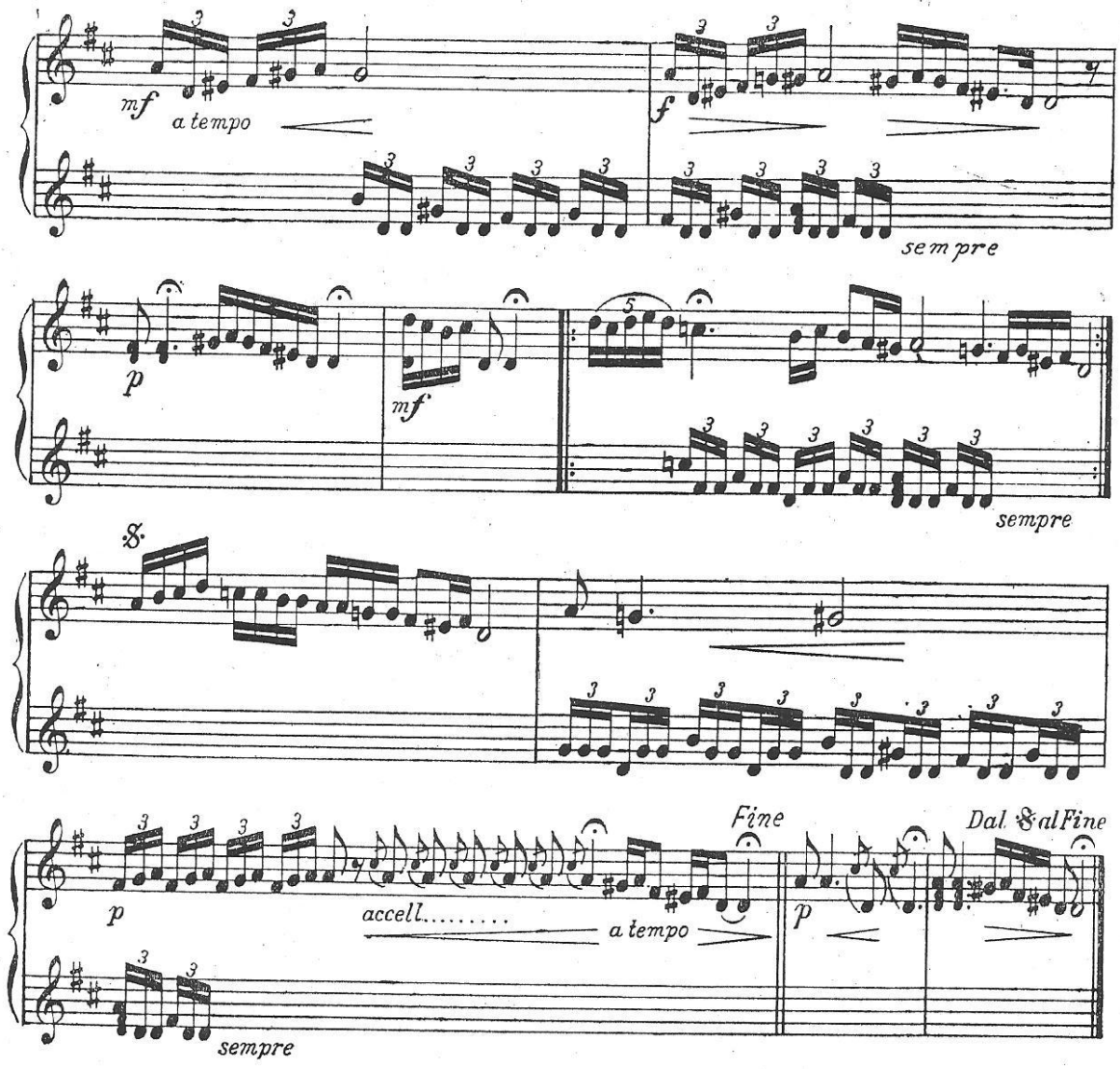
Azi mi-e nor, mîine senin

Cîntec de nuntă

Notat după *I. Zlotea*
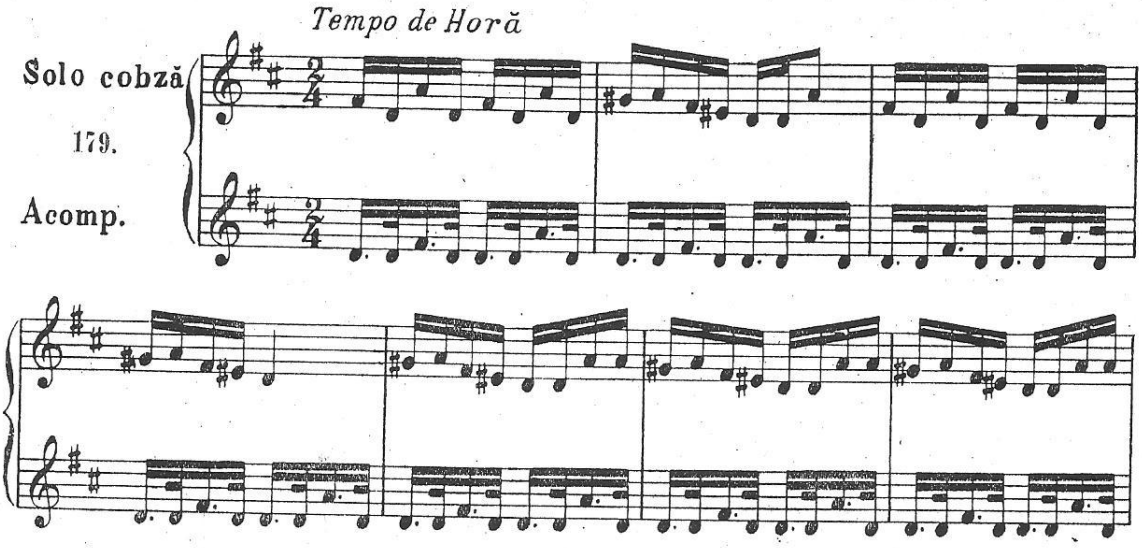
178.
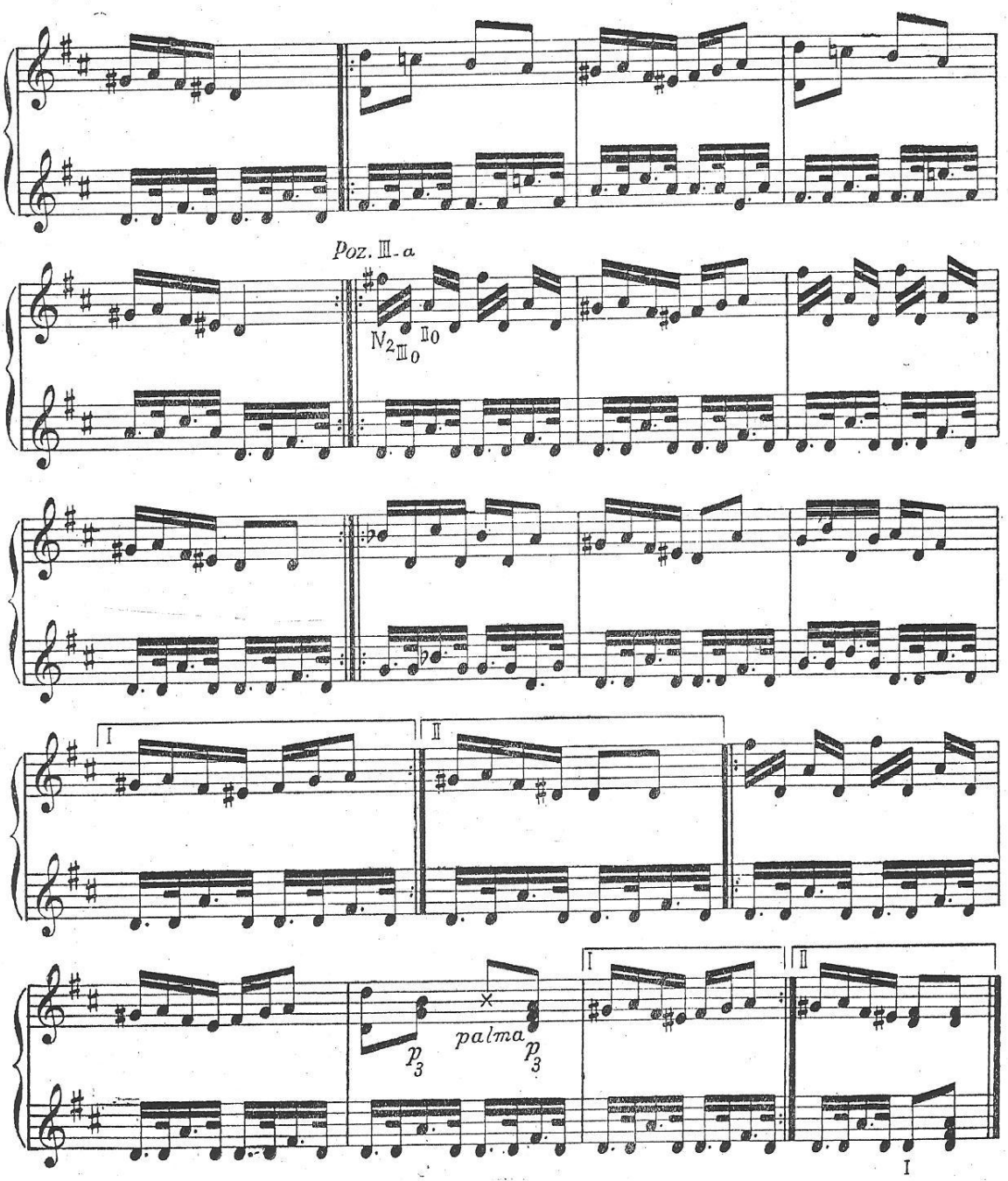




Vlăsceneasca

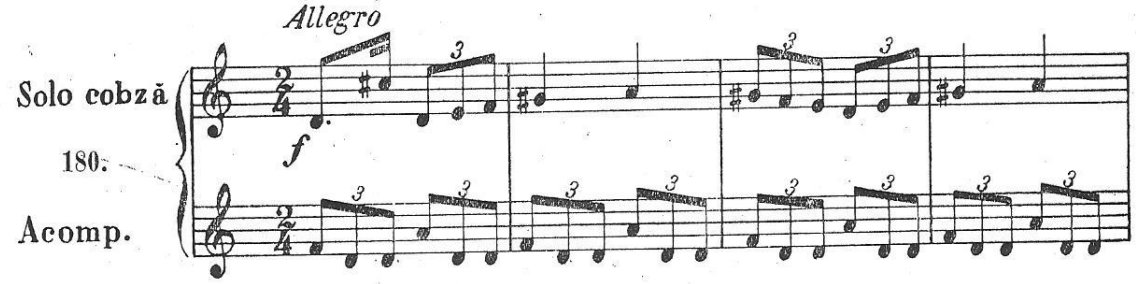
Notată după *I. Zlotea*
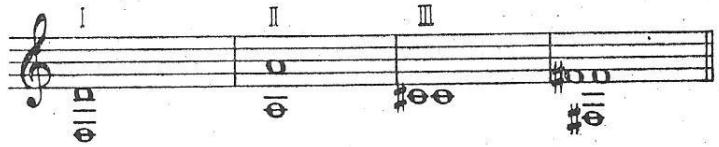




Sîrbă

Notată după *I. Zlotea*

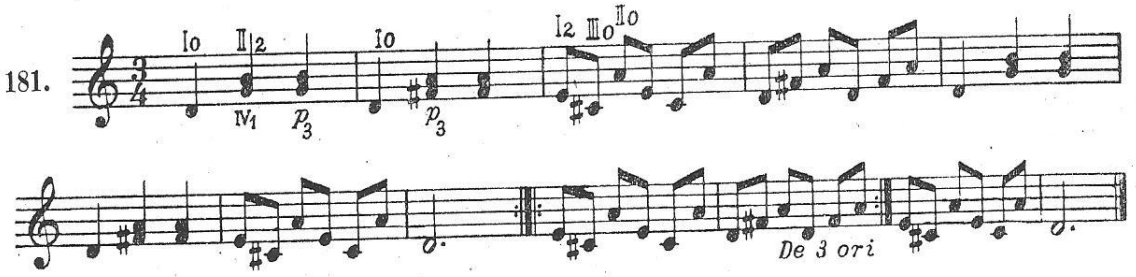


Acordajul jumătate-jumătate, adică grupa a III-a coboară de la re la do diez, iar grupa a IV-a de la sol la fa♯:



Cu acest acordaj se scot acorduri provizorii pentru a fi ascultate imitînd ghitara în armonia lui re şi la:

181.



CUPRINSUL

Prefață 3
Introducere 7

Partea întîi

Noțiuni generale pentru cunoașterea și studierea cobzei

Cap. I. *Cunoașterea cobzei* 9
Descrierea cobzei 9
Cîteva sfaturi pentru întreținerea instrumentului 11
Poziția cobzei în timpul cîntatului 11
Cap. II. *Principii generale de muzică* 12
Noțiuni preliminare 12
Elemente metro-ritmice 17
Ritm și măsură 17
Măsuri de timpi binari 18
Măsuri cu timpi ternari 19
Anacruza sau măsura incompletă 20
Sincopa și contratimpul 20
Diviziuni neregulate de timp 21
Măsuri mixte și măsuri alternative 22
Elemente melodico-armonice 23
Elemente melodice 23
Despre moduri și tonalități 24
Formarea gamelor majore și minore cu diezi și cu bemoli 27
Game omonime și game enarmonice 30
Elemente armonice 30
Prescurtări în notația muzicală 34
Ornamente 35

Partea a doua

Tehnica elementară

Cap. I. *Tehnica mîinii drepte* 37
Cap. II. *Tehnica mîinii stîngi* 42
Digitația 42
Exerciții pentru pregătirea acordurilor 50
Exerciții cu semne de alterație 53
Acompaniamentul popular 57
Acompaniamentul de horă lentă 58
Acompaniamentul de horă la doua 59
Acompaniamentul de sîrbă 61

Partea a treia

Tehnica avansată

	Pag.
Cap. I. *Scările cromatice*	65
Digitația scării cromatice	65
Cap. II. *Sistemul armonic și digitația cobzei*	67
Cap. III. *Melodii și acompaniamente deosebite*	75
Diferite acompaniamente	76
Cap. IV. *Pozițiile cobzei*	78
Cap. V. *Acompaniamentul artistic*	82
Cap. VI. *Specificul melodic și acordajele cobzei*	91
Acordaje speciale (Scordaturi)	92

Responsabil de carte: S. Sternberg. Tehnoredactor: N. Kivu.
Corector: N. Teodosiu.

Dat la cules 21.05.55. Bun de tipar 20.12.55. Tiraj 490 ex. Hîrtie semivelină sat. de 80 gr. m. p. Ft. 700×1000/8. Coli ed. 10,38. Coli de tipar 12,5. Ediția I. Comanda 1318. A. nr. 07032.
Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.

Tiparul executat sub com. nr. 1086 la Intreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Șerban Vodă 133, București — R.P.R.